THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

Vault
MT50
.M66
v.1

Music Library

This book must not be taken from the Library building.

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

http://archive.org/details/courscompletdhar00momi

COURS COMPLET

D'HARMONIE

ET DE COMPOSITION,

D'APRÈS

UNE THÉORIE NEUVE ET GÉNÉRALE

DE LA MUSIQUE,

Basée sur des principes incontestables, puisés dans la nature, d'accord avec tous les bons ouvrages-pratiques, anciens ou modernes, et mis, par leur clarté, à la portée de tout le monde;

DÉDIÉ A M. AUGUSTE DE TALLEYRAND,

CHAMBELLAN DE S. M. L'EMPEREUR ET ROI,

PAR JÉRÔME-JOSEPH DE MOMIGNY.

TOME Ier.

A PARIS,

Chez l'AUTEUR, en son magasin de Musique, Boulevard Montmartre, nº. 20.

1806.

LIBRARY UNIV. OF
NORTH CAROLINA

A MONSIEUR
AUGUSTE DE TALLEYRAND

CHAMBELLAN DE S. M. LEMPEREUR ET ROI.

MONSIEUR,

VOUS avez tant de goût pour la Musique et vous accueillez avec tant de bonté et de grace ceux qui la professent, qu'on trouvera tout simple de voir paraître sous vos honorables auspices un livre qui traite de cet art; car vous le dédier, c'est le mettre sous la protection de son patron naturel. D'ailleurs un nom aussi illustre que le vôtre, Monsieur, donnant du prix à tout, on doit se montrer jaloux d'en parer ses productions. Mais puisse-t-on ne pas trouver que c'est une profanation que d'en avoir orné cet ouvrage!

Agréez les très-respectueux sentimens avec lesquels je suis,

Monsieur,

Votre très-humble et
très-obéissant serviteur.

J.-J. DE MOMIGNY.

419341

781.3
M731c
v.1. c.6

PRÉFACE.

AINSI qu'on en use depuis plus de cinquante ans, ce n'est point le systême de *Rameau*, ni les principes de *Fux* retouchés, éclaircis ou mutilés, que je viens offrir au public, mais une *théorie neuve* établie sur la vraie interprétation de la nature, sur l'analyse réfléchie des bons ouvrages pratiques, et où je n'admets pour principe que ce qui est directement fourni par la résonnance du corps sonore, *bien entendue*, et ce qui est en même-tems sanctionné par l'oreille, appuyé sur la raison et l'autorité des plus grands maîtres. Ce n'est ni en aveugle ni en idolâtre que je considère ces derniers, mais en

homme éclairé qui, en admirant ce que leurs chef-d'œuvres ont de solide et d'enchanteur, ne ferme pas pour cela les yeux sur les fautes qui s'y sont glissées, soit par précitation, soit par esprit de système. Mais en faisant remarquer les espèces de taches qui se trouvent dans ces soleils radieux, je ne rabats rien du respect qu'ils m'inspirent, et je suis très-éloigné du sot orgueil de me placer au-dessus d'eux ou à leur niveau; j'ai seulement le dessein de prouver qu'il est impossible de s'écarter des principes que j'établis, d'après mes découvertes, sans s'éloigner, d'autant, de la route du vrai ou du beau. Pour ne blesser personne, j'évite même de chercher ces écarts dans les auteurs vivans, persuadé qu'un reproche indirect leur sera plus profitable qu'une critique faite sur

leurs propres ouvrages. D'ailleurs, je n'ai nullement ici les hommes en vue, mais l'art tout entier. Je ne me contente pas de dire: *Ne faites jamais deux quintes justes de suite par degrés conjoints*, ou autre chose semblable, parce que cela déplaît à l'oreille, mais je rends raison pourquoi cela lui déplaît. Le motif est toujours à côté de la règle, et toutes les règles sont les conséquences naturelles d'un seul et unique principe.

Para du Phanjas dit, en parlant des divers systêmes du monde: « Il est plus » que vraisemblable qu'un *Systême* » *du Monde*, qui s'accorde en tout et » par-tout avec les phénomènes cé- » lestes, qui renferme dans sa théorie » toutes les évolutions des astres, dans » toutes leurs généralités et dans » toutes leurs particularités, qui câdre

» à-la-fois et avec les principes phy-
» siques, et avec les observations as-
» tronomiques, est le vrai systême ou
» le vrai arrangement de la nature. »
Ce qu'il dit à l'égard du systême de *Copernic*, qu'il a ici en vue, j'ose le dire à l'égard du mien sur la Musique: il n'y a que les noms à changer. Je ne me dissimule pas que ceci, qui sera mis en preuve, peut paraître au moins présomptueux et hazardé à ceux qui oublient que tout, dans la nature, étant sorti d'une seule main créatrice, à laquelle un astre n'a pas plus coûté à produire que le plus petit moucheron, tout doit s'y toucher et y être plein d'analogies.

Mais me pardonera-t-on de divulguer le secret que j'ai surpris à la nature? Quand je relis ce que *J. J. Rousseau* écrivait à l'abbé *Raynal*,

au sujet du mode mixte de M. de *Blainville* (1), j'avoue que je ne suis guère rassuré. Voici ce qu'il dit : « Dès qu'on ne pourra plus lui re-» procher de n'avoir pas trouvé ce » qu'il nous propose, on lui repro-» chera de l'avoir trouvé. On convien-» dra que sa découverte est bonne, » s'il veut avouer qu'elle n'est pas de » lui; s'il prouve qu'elle est de lui, » on lui soutiendra qu'elle est mau-» vaise, et ce ne sera pas le premier » contre lequel on aura raisonné de » la sorte. »

Telle est, en effet, la marche qu'on a assez généralement tenue à l'égard de ceux qui ont tenté d'ouvrir des routes nouvelles. Faut-il, pour cela,

(1) Ce mode mixte est une erreur; et quand mon système sera suffisamment connu, on n'en proposera plus de semblables, du moins je le crois.

se rendre à l'avis de *Fontenelle*, qui disait : « Si je tenais toutes les vérités » renfermées dans ma main, je me gar- » derais bien de l'ouvrir pour en mon- » trer une seule aux hommes. » Quoi ! parce qu'il y a des envieux, faut-il, pour cela, renoncer au plaisir d'être utile à ceux qui ne desirent que de s'instruire ? Mais ces envieux eux-mêmes font, en secret, leur profit des vérités que renferme un livre qu'ils se plaisent à déchirer. Mépri-sons-les donc, et demandons au pu-blic impartial sa bienveillance et sa protection.

DISCOURS PRÉLIMINAIRE.

PREMIERE PARTIE.

S'il n'est ni dans la marche ni au pouvoir de l'esprit humain de créer, à-la-fois, un art tout entier, et si, à cet égard, comme à tout autre, il ne fait rien que peu à peu, le vrai moment pour établir ou, du moins, pour réformer la théorie d'un art quelconque, est celui où cet art est parvenu à son point de perfection. Commencer plutôt, c'est puiser, dans des modèles imparfaits ou incomplets, des règles incomplètes et imparfaites; car que sont les règles? Elles ne sont, proprement, que l'explication des moyens employés par le génie, qui, dans ses premiers pas, n'a de guide qu'un heureux instinct et une espèce de révélation secrète. Si ce n'est point d'après des règles qu'on fait les premiers ouvrages, mais d'après l'inspiration du sentiment et l'imitation de la belle nature, l'esprit d'observation et d'analyse ne doit donc pas trop se presser pour nous donner son travail; autrement il ne nous offrira que des traités obscurs, contradictoires et erronés, et sur-tout si un faux

système leur sert de base. C'est de-là que nous est venu le mot si commun de *licence*, appliqué aux choses les plus naturelles et les plus régulières ; à ces choses qui n'attestent pas l'audace de celui qui les emploie, mais l'ignorance de ceux qui les prohibent. Disons le mot : il n'est de licences dans les beaux-arts que parce que des demi-savans présomptueux se sont trop hâtés de poser les colonnes d'Hercule.

Avant que nous ayons pu avoir une bonne carte générale de la terre, il n'a pas fallu seulement qu'on eût passé le détroit de Gibraltar, mais qu'on eût fait le tour du globe.

Cependant, pour créer les lois auxquelles un art est asservi, si l'on attend que le génie ait tout fait, ces lois alors ne deviendront-elles pas inutiles ? Non ; car si elles sont ce qu'elles doivent être, elles montreront, par ce qui est véritablement bien dans les divers ouvrages, ce qui se trouve de fautif dans chacun d'eux. D'ailleurs le génie n'a l'initiative que jusqu'à ce qu'on ait de bons modèles en tout genre : c'est aux règles à la prendre ensuite, tant pour guider l'artiste que pour empêcher l'art de rétrograder. Le code d'un art ne doit donc pas seulement renfermer le développement des principes sur lesquels il repose, mais encore, si je puis m'exprimer

ainsi, le procès-verbal solemnel de la hauteur où cet art est parvenu.

Ce n'est que depuis fort peu de tems que la Musique est arrivée à son point de maturité, et que cette langue délicieuse est vraiment fixée. C'est pourquoi quelques gens d'esprit ont dit, et que beaucoup d'autres répétent que la Musique est un art soumis aux caprices de la mode. On cite, à l'appui de cette assertion, les opéras de *Lully*, dont on ne peut plus entendre la Musique, et dont les paroles ont cependant conservé toute la fraîcheur de la nouveauté. Ce n'est pas là une preuve que la Musique est éphémère, ni que la poésie lui est supérieure ; cela fait voir seulement que la langue et la poésie françaises avaient déja atteint un très-haut degré de perfection, et par conséquent de stabilité, lorsque la Musique sortait à peine de son berceau.

La cour de Louis XIV dut admirer la Musique de *Lully*, parce qu'elle ne connaissait rien de mieux. Un siècle auparavant, on admirait, en littérature, de plus minces essais encore ; ce qui prouve évidemment que nous ne jugeons que d'une manière relative et non d'une manière absolue, et sans qu'il en puisse être autrement ; car juger, pour nous qui sommes des êtres imparfaits, c'est affirmer

quelque chose d'après une comparaison ; pour l'être parfait, pour l'être infini, ce ne doit être que voir, parce qu'il a en lui la mesure de tout ce qui existe. Veut-on savoir maintenant pourquoi la langue française est allée plus rapidement au but que la Musique ? On en découvrira peut-être les causes dans les ressources qui étaient plus multipliées pour les gens de lettres que pour les musiciens.

D'abord, on parlait beaucoup plus l'une de ces langues que l'autre : et pour les guider dans la composition de leurs ouvrages, les gens de lettres avaient les modèles grecs et latins, dont tout le monde reconnaît la supériorité ; pour polir et épurer leurs productions, des cercles brillans et choisis, où ils recevaient des encouragemens et trouvaient de bons juges ; pour se faire connaître au public, la chaire, le barreau et le théâtre. Les musiciens étaient presque réduits à ne travailler que pour l'orgue, et à faire des motets. Ces deux genres sont aussi les premiers qui aient été portés à un degré éminent ; mais on doit sentir que le goût, bien moins que le savoir, devait s'y faire remarquer, non-seulement parce que le théâtre sacré pour lequel le musicien travaillait, et la gravité des sujets qu'on y traite, demandent un style plus sévère que sensible, mais

parce que, peu éclairé par la critique, peu stimulé par la concurrence, il cherchait moins à charmer le public, dont il ne dépendait pas, qu'à exciter l'étonnement et l'admiration de ses confrères, en leur faisant entendre des ouvrages, dont le plus grand et presque le seul mérite était la difficulté vaincue. Ce faux genre, auquel on doit principalement attribuer le retard de la Musique, tenait à deux causes ; l'une générale, cette bisarrerie de l'esprit humain, qui, dans tout, semble d'abord chercher à vaincre ce qui est difficile, avant de marcher à la conquête de ce qui est naturel et beau ; l'autre particulière, cette gêne de ne travailler presque jamais que sur le plain-chant, le faisant servir tantôt de basse, de parties intermédiaires ou de dessus. On peut bien imaginer qu'avec de telles entraves, la Musique devait plutôt ressembler à une partie d'échecs habilement conduite, qu'à la langue, par excellence, de l'ame et du cœur. Cependant, il faut convenir que si l'art tient de cette manière pédantesque ce qu'il a de trop recherché, il lui doit aussi une partie de ce qu'il a de plus solide et de plus étonnant.

D'après ce léger apperçu, on voit que la Musique était encore bien éloignée du vrai but. Je vais en suivre rapidement la marche,

depuis le commencement du dix-septième siècle jusqu'à nos jours, en citant une partie des hommes et des ouvrages auxquels elle doit ses progrès et sa perfection.

Palestrina est au premier rang de ceux qui tentèrent, il y a deux siècles, de ramener l'art vers la nature, et à cette noble simplicité qui convient aux chants religieux. Il réussit tellement, dans ce dernier point surtout, que c'est à la considération du grand talent qu'il montra, que les papes conservèrent la Musique dans les églises, d'où ils voulaient la bannir, parce qu'elle était devenue triviale et même indécente. On vit *Nanino*, *Cifra*, *Zarlino* et *Monteverde* marcher à ses côtés ou le suivre.

Alexandre Scarlatti, *Carissimi* et *Stradella*, aux efforts de ceux-ci ajoutèrent de plus heureux efforts. Dirigeant encore plus ses travaux vers la perfection du Contre-point que vers celle du goût, *Durante* sembla vouloir mettre la dernière main, en Italie, à cet édifice d'un beau gothique auquel tant d'hommes habiles avaient travaillé avant lui. Mais il était réservé aux disciples et aux successeurs de ce compositeur célèbre, de commencer à parcourir le domaine fleuri du sentiment. Tandis que l'Italie était justement fière de son *Durante*, l'Allemagne s'enorgueillissait de posséder

Sébastien Bach, dont les ouvrages immortels seront à jamais sous les yeux de ceux qui voudront faire une étude approfondie de l'art.

Soit qu'on désespérât d'égaler ces grands modèles dans le Contre-point, soit qu'on sentît davantage que la Musique devait être faite de manière à plaire, non aux artistes seulement, mais à toutes les ames sensibles et bien organisées, on essaya de n'accorder presque plus au calcul du Contre-point que la portion de l'art qu'il a le droit de réclamer; et, grace aux théâtres, grace au tact fin et délicat du sexe le plus aimable dont on va consulter le goût, ici va commencer enfin, à l'égard de la langue d'*Orphée*, une révolution semblable à celle que le beau siècle de Louis-le-Grand a opérée dans les lettres.

Parmi les premiers compositeurs qui cherchèrent dans leur sensibilité ces expressions naturelles, vives et touchantes qui distinguent si avantageusement la Musique sentie de la Musique simplement calculée, l'immortel *Pergolèse*, *Jomelli*, *Terra-Dellas* et *Tractta*, sont à peu près les plus marquans, et c'est par leurs aimables et délicieux ouvrages que l'Italie se vit tirée de la route purement scholastique où, depuis plusieurs siècles, elle cheminait péniblement, mais avec gloire.

La France, qui, à plusieurs égards, triomphe

d'elle aujourd'hui, la copiait alors de loin. L'Angleterre, riche, non de son propre fonds, mais du génie admirable et fécond de *Handel*, né en Saxe, se montrait, pour la fugue, la rivale de l'Allemagne, et menaçait de la surpasser. C'est pendant que cet homme prodigieux charmait par ses savans ouvrages, les nymphes un peu sauvages de la Tamise, que *Rameau* faisait entendre, à Paris, ses premiers opéras. Assez savant pour que la France n'eût point à rougir en le nommant son premier musicien, mais trop imprégné de cette Musique qui ne dit rien à l'ame, et sur-tout du mauvais goût de chant qui régnait alors exclusivement dans nos contrées, *Rameau* ne put garder long-tems le sceptre de l'empire lyrique que les Parisiens lui avaient confié. Au grand scandale d'une partie de la nation, et aux applaudissemens de l'autre, *Gluck*, plus vigoureux et plus sensible, vint le lui ravir. Ce n'est pas qu'au fond il fût plus musicien que *Rameau*, mais il le fut d'une meilleure manière; et s'il dut à son séjour en Italie quelque chose de ses airs expressifs, qui, dans ses opéras, reposent si doucement des grandes scènes, il ne dut qu'à lui-même ce qu'ils ont de plus pompeux et de plus théâtral. Pendant que ce grand-homme, avec la majesté et la sévérité de *Corneille*, renversait, par ses ac-

cens énergiques, tout l'échafaudage de l'ancien opéra français, *Piccini*, avec des chants quelquefois comparables aux beaux vers de *Racine*, obtenait des cœurs attendris et charmés, la promesse de renoncer pour jamais aux insipides lamentations et aux fades ornemens qui défiguraient entièrement la Musique. C'est à ce titre qu'il partagea avec *Gluck* une couronne que deux cabales ennemies voulaient donner exclusivement à l'un des deux. Cette couronne, si disputée, devait être encore la récompense d'un tiers. En effet, *Sacchini*, après avoir fait entendre la mélodie la plus suave que l'on puisse produire, s'assit de droit entre ses deux nobles rivaux, mais plus près de *Piccini* que de *Gluck*. Cependant on sait que son *Œdipe à Colonne* est également éloigné de l'âpreté tudesque et de l'afféterie italienne. On dirait que *Sacchini* ait voulu se résumer tout entier dans ce bel ouvrage, le plus parfait de tous les siens.

Pendant que le grand Opéra florissait, ainsi, soutenu par cet harmonieux triumvirat, l'Opéra-Comique, qu'on nommait alors la *Comédie-Italienne*, rayonnait du génie et de l'esprit de *Grétry*, qui l'emportait sur *Philidor* pour la grace et la fraîcheur, et sur *Monsigny* pour le pétillant, la vérité dramatique, et sur-tout pour la manière de prosodier. On

peut dire que toutes les fois que ce compositeur célèbre a été servi par les paroles, il a montré que la Musique a aussi son *Molière.*

Appauvrie par l'émigration de *Sacchini* et de *Piccini*, l'Italie soutenait encore sa grande réputation au moyen de *Paësiello*, si fécond et si aimable. Il était secondé par *Guglielmi*, *Sarti* et quelques autres; mais le renfort le plus puissant qu'il eut, trop peu de tems, hélas! c'est *Cimarosa*, si brillant, si plein de fraîcheur et si regrettable à-la-fois.

Tandis que les théâtres de Paris, de Rome et de Naples captivaient l'attention des nationaux et des étrangers, l'Allemagne offrait dans *Haydn* et *Mozart* deux phénomènes presque également étonnans. Le jeune *Mozart*, à l'âge de sept ans, s'était déja fait une réputation dans l'Europe; mais au moment dont je parle, il travaillait, en homme, à sa double immortalité, comme auteur de musique dramatique et de musique de concert. En comptant les ouvrages de ce génie si prodigieux, on croirait qu'il a vécu un siècle, et cependant il n'a point achevé son huitième lustre!

Joseph Haydn n'a pris qu'une seule fois le chemin de la gloire, mais pour ne le point quitter. Depuis trente ans qu'il y marche, comme sur un terrain à lui, il semble, au grand étonnement de l'univers, qui l'admire,

vouloir triompher chaque jour de ses propres travaux, ne pouvant être surpassé par aucun autre. En contemplant les nombreux et magnifiques ouvrages de ces deux grands-hommes, on croit voir en eux les riches héritiers de tout ce que les anciens avaient de bon et de solide, et les vrais propriétaires de ce que les modernes montrent de goût, de charme et de perfection en tout genre. Semblables à deux fleuves immenses, ils semblent absorber, dans leur cours majestueux et très-prolongé, les eaux d'un million de ruisseaux, et réfléchir les scènes variées et pittoresques qui s'offrent sur leur sbords rians et fleuris.

Boccherini, qu'un homme d'esprit a appelé la femme d'*Haydn*, a puissamment contribué à inspirer le goût de la bonne Musique, en nous donnant la sienne, si piquante et si originale. Qui ne connaît point ses quintetti et ses quatuors si jolis, qui sentent la rose et le chèvrefeuille !

Parmi les plus aimables compositeurs qui travaillent pour le piano, l'une des parties de la Musique les plus difficiles à traiter d'une manière respectable, on distingue particulièrement *Steibelt*, plein d'effet et de charme, et *Dussek*, plus savant, mais moins agréable. Celui qui l'emporte sur tous pour la profondeur et la pureté du style, c'est le célèbre *Cle-*

menti, le pianiste par excellence, et l'un des plus grands-hommes du siècle, en Musique. Il sait allier dans ses ouvrages la plus grande solidité à la plus grande élégance, et leur imprimer, à tous, un caractère distinctif. Il fera sans doute connaître, un jour, ses symphonies, qui doivent lui valoir une nouvelle couronne et une nouvelle célébrité. A en juger par ses derniers œuvres, on ne doit plus attendre de lui que des modèles.

A l'aspect de l'immense collection de chef-d'œuvres en tout genre, produits par ces hommes immortels, peut-on, de bonne-foi, douter encore que la Musique n'ait acquis ce caractère prononcé de vérité, d'énergie et de charme qui fixe d'une manière irrévocable une langue quelconque, et une langue naturelle sur-tout? En est-il une plus abondante en locutions nobles, harmonieuses et touchantes? Les périodes d'*Haydn*, si éloquentes et si nombreuses, le cèdent-elles en rien, dans leur idiôme, à celles de *Bossuet* et des autres grands orateurs? Osons le dire, tous les grands-hommes, dans l'art dramatique et dans l'art oratoire, ont, dans la langue céleste des sons, leurs véritables pendans. S'il en était autrement, tout le cœur et l'esprit humain n'auraient pas passé sous la plume de nos compositeurs; la Musique ne serait pas encore arrivée à son de-

gré de maturité, point qui ne peut plus être contesté que par des juges incompétens.

Il serait à souhaiter que les musiciens fussent aussi lettrés qu'ils le sont peu, leur art et eux-mêmes y gagneraient beaucoup. Ils sauraient le défendre contre les jugemens hazardés, et se faire respecter en le faisant chérir. Chacun saurait enfin que si quelques tournures de chant et quelques phrases paraissent asservies à la mode, il n'en est de cela que comme de ces manières de parler, ou de ces métaphores trop usées, que les gens du bon ton abandonnent au bas peuple.

Aucun des beaux et savans quatuors d'*Haydn*, aucune de ses superbes symphonies n'a vieilli depuis trente ans qu'on les répète. Les ouvrages de *Pleyel*, pleins de naturel et de grace, n'ont perdu de leur vogue que parce que, légers et agréables, et par-là même très-faciles à retenir, ils sont sus de tout le monde. Il faut convenir qu'on doit à ce charmant compositeur, d'être arrivé quinze ans plutôt aux quatuors d'*Haydn* et de *Mozart*, trop savans pour pouvoir être sentis et appréciés immédiatement après la musique plate et mesquine que la sienne a fait oublier.

Nous devons aussi aux symphonies de *Gossec*, de nous avoir acheminés à celles d'*Haydn*. Ces symphonies, les meilleures qu'on

eût au moment où elles ont vu le jour, et qu'on entend encore avec plaisir, ne sont pas les seuls bons ouvrages de cet auteur respectable. Ce n'est pas non plus le seul homme qui donne de l'éclat et de la célébrité au Conservatoire de musique de France.

Plusieurs noms, soit étrangers, soit français, se présentent ici à-la-fois à ma mémoire, et ma plume les écrirait, à l'instant, si je n'écoutais que le besoin que j'éprouve de rendre ce juste hommage aux musiciens estimables qui les honorent par leur grand talent; mais je dois peut-être ménager l'amour-propre de ceux qui, sans avoir les mêmes droits, pourraient avoir les mêmes prétentions. D'ailleurs, il n'entre nullement dans mon plan de nommer tous les grands-hommes en musique, mais seulement une partie de ceux qui ont écrit avant que cette langue ne fût fixée, et qui ont le plus puissamment contribué à sa perfection. En conséquence, je me bornerai à dire qu'il est dans le Conservatoire et hors le Conservatoire de Musique des compositeurs, déja justement célèbres, dont le public chérit les noms et les ouvrages; qu'il est pareillement plusieurs instrumentistes et chanteurs très-distingués, à qui le goût est redevable de ses progrès, et qu'il doit beaucoup, sur-tout, à nos virtuoses sur le violon, à la tête des-

quels est *Viotti*, leur ami, leur maître ou leur modèle. Aller plus loin, ce serait empiéter sur les droits de la Renommée, dont l'un des plus doux soins sera, sans doute, de les inscrire tous au temple de mémoire.

Avant de terminer cette partie de mon discours, je ferai une dernière observation, c'est qu'il ne faut pas confondre la satiété qui naît des choses qu'on a trop entendues, avec le dédain ou le mépris qu'inspire un ouvrage faible ou mauvais. Ceux qui sont bons à tous égards, ne peuvent jamais vieillir, mais nous vieillissons pour eux à force de les lire ou de les entendre exécuter. Pour faire cesser cette espèce de saturation de l'esprit et du cœur, qu'on nomme satiété, il suffit de laisser agir le tems; lui seul peut nous rendre cette sensibilité qui s'émousse infailliblement, quand le même objet veut trop long-tems l'affecter. C'est-là ce qui fait que l'homme, plus inconstant encore que juge éclairé, demande moins du bon que du nouveau. Pour satisfaire ce penchant frivole, il suffit souvent de lui offrir la simple apparence de la nouveauté. Il n'est donc pas étonnant que l'on coure, quelquefois, aux plus minces rapsodies plutôt qu'à un ouvrage d'un mérite réel et reconnu, mais qui a épuisé notre curiosité. Le besoin de sensations nouvelles explique ce travers, et le

rend excusable dans ce qui ne regarde que l'amusement de la société; mais ne serait-ce pas manquer de jugement, que d'en conclure qu'on préfère les bagatelles et les niaiseries aux chef-d'œuvres des grands-maîtres ?

En voyant accourir en foule à sa petite pièce, est-il un petit auteur assez vain et assez sot pour penser qu'il vaut mieux que *Racine* ou *Sacchini* qu'on délaisse ce jour-là? C'est ce que je ne puis croire.

Mais c'en est assez, je pense, pour justifier la Musique du reproche qu'elle est éphémère, et pour prouver enfin qu'elle est fixée dans la généralité de ses locutions, et qu'elle demeurera stable comme la prose et la poésie françaises elles-mêmes, jusqu'à ce qu'un nouveau bouleversement du globe, replongeant les nations dans l'ignorance et la barbarie, les force, malheureusement, ainsi, à recommencer l'ouvrage de la civilisation et des arts. Il ne me reste donc plus à dire à mes lecteurs, que l'idée que je me suis faite d'une théorie, et à leur exposer le plan de mon ouvrage: c'est ce qui forme le sujet de la seconde partie de ce discours.

SECONDE PARTIE.

Pour donner une théorie-pratique complette, c'est peu de connaître isolément les différentes parties d'un art; il faut avoir découvert, s'ils ne l'étaient déja, ces grands principes qui les lient toutes entr'elles, et qui s'adaptent aux premiers comme aux derniers élémens de cet art. C'est un arbre majestueux qu'il faut pouvoir envisager, tout entier, d'un seul coup-d'œil, et sur les racines, le tronc et les branches duquel il faut répandre cette clarté vivifiante, sans laquelle les rudimens des sciences ne sont que des espèces de tortures d'où l'esprit sort plus mutilé qu'éclairé.

C'est à celui qui prend la plume, non à tourmenter ses lecteurs, mais à se mettre lui-même à la question pour s'arracher la vérité qu'il leur promet et leur doit. Ce n'est qu'à ce prix qu'on acquiert véritablement le droit d'écrire sur les arts.

Toute effrayante que cette tâche m'ait paru, pour mes forces, elle n'a pu abattre mon courage, soutenu par le desir d'alléger le fardeau qui pèse sur ceux qui entreprennent l'étude de la composition, et qui demandent tous un flambeau lumineux, à l'aide duquel ils puissent parcourir ce labyrinthe obscur.---Nous avons sans doute des ouvrages estimables et précieux sur

cette matière, à commencer par les *Institutions harmoniques* de Zarlin, le *Gradus ad Parnassum* de Fux, le *Traité de la Fugue* de Marpourg, les ouvrages théoriques de Rameau et de ses continuateurs, tels que d'*Alembert*, *Béthizy*, l'abbé *Roussier* et ensuite MM. *Langlé*, *Rodolphe*, *Catel* et beaucoup d'autres, soit anciens, soit modernes (1). Mais malgré le mérite de ces ouvrages et les documens profonds que quelques-uns d'entr'eux renferment sur le Contre-point, s'ils étaient rassemblés en un seul, formeraient-ils un traité complet d'harmonie et de composition? Non; les réunir, ce serait, avec beaucoup de peine et de fatigues, construire une nouvelle tour de Babel, où chacun parlant un langage différent, personne ne s'entendrait. Ces ouvrages sont la plupart sans base, ou n'en ont que de fausses. Ceux même qui paraissent établis sur la résonnance du corps sonore, n'y reposent pas réellement; c'est pour tous un principe stérile. On sait que Rameau est le premier qui en ait publié la découverte; mais il ne voulut voir dans ce phénomène que l'accord parfait de la Tonique, et c'est ainsi

(1) *La Poétique* de M. de Lacépède et *les Essais* de M. de Grétry sont pleins de choses bien pensées et bien exprimées; mais n'étant pas précisement des ouvrages didactiques, et les bornes de ce discours ne me permettant pas d'en faire l'analyse, j'y renvoie le lecteur.

qu'il a bâti, sur un terrain mouvant, le système très-ingénieux, mais erroné, de la base fondamentale.

Ce système a pourtant prévalu, malgré qu'il ait été victorieusement attaqué C'est-à-dire, qu'on y a cru sans trop l'expliquer ni le comprendre, parce qu'il avait l'avantage de simplifier la nomenclature des accords, seule chose à laquelle il a servi efficacement. L'abbé *Jamard* a fourni contre ce système les preuves les plus convaincantes; mais comme les musiciens ne lisent pas, que les philosophes ne savent guère la Musique, et que cet abbé s'est fourvoyé lui-même à plusieurs égards, ces preuves sont restées comme non-avenues. *J. J. Rousseau*, un peu pour ravaler *Rameau*, mais aussi parce qu'il sentait réellement la faiblesse des bases de ce système, fait bien connaître qu'il ne le regardait pas comme démontré, quoique son Dictionnaire de Musique repose généralement sur ce prétendu principe. L'abbé *Feytou*, d'après *Jamard* lui-même, mais en prenant un peu à gauche de ce dernier, a envisagé aussi, en grand, ce phénomène de la résonnance du corps sonore; cependant ce n'a encore été pour lui qu'un météore trompeur, qui l'a éclairé, un moment, pour l'égarer à jamais.

Ce vrai type du système musical, depuis

si long-tems découvert, mais toujours mal entendu à certains égards, et toujours inutile, va cesser, enfin, d'être un hors-d'œuvre et un sujet d'incertitude et de confusion : c'est ce qu'on pourra entrevoir, bientôt, dans l'exposition du plan de cet ouvrage.

Il est sans doute très-fâcheux, et pour l'art, et pour ceux qui l'étudient, qu'un *Durante*, un *Bach*, un *Handel*, un *Haydn* ou un *Mozart* ne se soient pas donné la peine d'analyser suffisamment leurs ouvrages, heureux fruits d'un beau génie et d'un acquis immense, pour former, d'après cette analyse, un traité clair et méthodique. Leurs œuvres et leurs noms eussent fermé la bouche à la basse jalousie et à l'aveugle routine. Cependant, comme on n'aime pas à avoir près de soi l'homme qui nous instruit, et que, pour se faire pardonner un semblable tort par la vanité humaine, il faut habiter loin de ceux qu'on éclaire; malgré leur talent imminent, il est donc presque certain que ces grands-hommes eux-mêmes eussent trouvé dans leur pays des contradicteurs et des gens qui se fussent acharnés à déchirer les pages de leurs livres, après avoir essayé, en vain, de les plonger dans le fleuve de l'oubli. Mais, au moins, les pays éloignés eussent profité, avec reconnaissance, des bonnes leçons de ces maîtres si habiles, en attendant que leur

mort eût permis à leurs ingrats compatriotes de leur rendre, enfin, une tardive justice. S'il est important de tenir à un corps ou à un parti puissant pour faire réussir un ouvrage, on n'ignore pas que le moyen le plus infaillible, est d'attendre, à le faire publier, qu'on ait bu l'onde amère, sinon il faut se préparer à être abreuvé de fiel, même par ceux qui ne vous lisent ni ne vous entendent. Cela n'est pas très-encourageant à penser, à la vérité; mais ce qui doit consoler un peu, c'est qu'il est, dans chaque contrée, des gens studieux, paisibles et honnêtes qui recherchent et accueillent les vérités utiles par-tout où ils les trouvent.

S'il est vrai que par ce moyen on n'arrive que très-lentement à la gloire, du moins celle qu'on acquiert ainsi est pure, et n'expose jamais à rougir.

PLAN DE CET OUVRAGE.

Après avoir fait connnaître que la Musique est une langue, non de convention, non locale, comme le grec, le latin, le français et autres, mais une langue naturelle et de tous les pays, je me demande si les sons qui composent son système ont pu être, arbitrairement, choisis par l'homme. Je me convaincs facilement que non, car s'il en eût été ainsi, ce sys-

tême eût différé selon les tems ou les peuples. Il a toujours été le même, donc il nous vient de la nature; mais celle-ci a pu nous guider sûrement par nos organes, c'est-à-dire, par l'oreille et la voix, ou en nous donnant, en elle-même, un type du système musical: lequel de ces deux moyens la nature a-t-elle pris? Tous deux. Les anciens, cependant, paraissent n'avoir connu que le premier.

C'est du second moyen, c'est de la grande résonnance du corps sonore, bien interprétée, que je fais sortir toute l'harmonie et la mélodie, en un mot, toute la Musique; en commençant par la vraie gamme, qui n'et pas la gamme vulgaire. Je passe de-là aux consonnances, toutes mal connues et mal nommées, aux dissonnances et à tous les ensembles de notes appelés *accords;* mais ne voyant encore dans tout cela que des matériaux, des mots isolés qui attendent qu'on les unisse pour former des propositions, des phrases ou des périodes, c'est alors que je découvre, par rapport à la Musique, cette grande et éclatante vérité, exposée avec autant de profondeur que de clarté, à l'égard des langues proprement dites, par le célèbre instituteur des sourds-muets, M. l'abbé *Sicard*, l'un des plus grands métaphysiciens qui existent; savoir: qu'une période, quelque longue, quelque compli-

quée qu'elle soit, ne présente jamais, en résultat, à l'analyse, qu'une aggrégation de propositions. Je démontre ensuite, que la proposition, en Musique, n'est composée que de deux membres; j'en donne la raison métaphysique, et c'est encore là une de mes découvertes; elle se réduit, comme dans toutes les langues, à la simple idée, par la décomposition. Je fais voir, enfin, que toute la Musique qui sort d'une seule et unique source, n'est soumise qu'à deux lois, l'Unité et la Variété. Ces deux mots assurément ne sont pas neufs, et l'on répète depuis long-tems qu'il faut de l'unité et de la variété dans les arts; mais qu'on y prenne garde, il y a loin et très-loin d'une assertion vague ou d'un léger apperçu, à une démonstration rigoureuse et à l'application universelle d'un principe. Je réfute ensuite, soit en passant, soit en m'y arrêtant davantage, les systêmes qui méritent quelqu'attention, et je fais voir clairement que tous sont plus ou moins éloignés de la vérité, ce qu'il est aisé d'appercevoir, à en juger seulement d'après leur obscurité.

On le sait : *la complication est le sceau de l'erreur.* Ce qui est vrai est simple et naturel; et le caractère d'un véritable principe, c'est d'être aussi clair qu'étendu. Les principes reconnus pour tels, dans la géométrie et la phy-

sique, portent tous cette empreinte. Les autres ne sont que des hypothèses plus ou moins hasardées.

Ce n'est donc point ici un amas indigeste de tout ce qui a été dit et redit cent fois sur l'Harmonie et la Composition, c'est une théorie neuve, toujours d'accord avec ce qui est bien dans la pratique, et qui embrasse tout, depuis la grammaire jusqu'à la poétique de la Musique, et présente la science entière comme un édifice somptueux, dont toutes les parties se soutiennent entr'elles, et sont toutes également éclairées.

Enfin, pour donner à cet ouvrage tout le degré d'utilité dont il est susceptible, j'y joindrai une table alphabétique et raisonnée des matières, ce qui formera un vrai Dictionnaire de Musique. Je ferai entrer dans cette table tout ce qui serait déplacé dans le texte, ou qui le surchargerait. Tel sera ce Cours complet d'Harmonie et de Composition, où l'on ne trouvera rien qui sente l'esprit de parti ou de système, rien que d'impartial, et qui n'ait, pour but réel, la perfection de l'art et l'utilité de ceux qui en font leur étude ou leur amusement.

COURS COMPLET

D'HARMONIE

ET DE COMPOSITION.

CHAPITRE PREMIER.

Ce que c'est que la Musique. Elle est une langue naturelle. Ce qui la distingue des langages des divers peuples, et, par occasion, de l'acquis que l'on doit avoir pour être juge dans un art.

La Musique est l'art d'émouvoir, avec des sons, l'esprit et le cœur. C'est en exprimant les idées, les passions et les sentimens, qu'elle parvient à ce but. Ce moyen et ce but sont, précisément aussi, le but et le moyen de toutes les langues ; donc la Musique est une langue, non comme l'hébreu, le latin, le français, et autres de la même espèce, qui sont toutes locales et de convention, mais une langue naturelle et de tous les pays, comme la peinture.

Ce qui distingue les langues naturelles des langues inventées par l'homme, c'est que, dans les premières, tous les matériaux et le système qui les lie sont fournis par la nature. Dans les secondes, c'est l'homme lui-même qui crée les mots et en règle en maître, souvent conséquent, mais par fois capricieux, la va-

leur ou la signification. Dans ce que celles-ci ont de purement physique, il n'y a que les voix ou voyelles qui soient directement fournies par la nature, (j'entends les voyelles prononcées et non écrites) et c'est-là aussi tout ce qu'elles renferment, nécessairement, de Musique.

Les consonnes sont donc inventées par l'homme, et ne sont qu'une articulation ajoutée ou ajoutable à chaque voyelle. Les enfans qui ne parlent point encore forment naturellement les voyelles. Les sourds-muets, eux-mêmes, les forment, aussi, sans les avoir jamais entendues de la bouche de personne, pas même de la leur. Ces sourds-muets, qui ne sont tous muets que parce qu'ils sont nés sourds, n'apprennent à articuler, c'est-à-dire, à joindre la consonne à la voyelle, qu'avec beaucoup de peine; et ce n'est qu'à force d'art et de patience qu'on vient à bout de leur en faire comprendre et exécuter le mécanisme (1). Les

(1) C'est ce qui ne s'est même fait, jusqu'à présent, qu'à l'égard de quelques-uns. C'est en montrant à leurs yeux ce qui se passe dans la bouche, et en pressant leurs bras plus ou moins fort, selon l'intensité qu'on veut qu'ils donnent à l'articulation, qu'on leur apprend, enfin, à parler. Faire parler les muets n'est donc plus un miracle: ce n'est plus qu'un art. Les bonnes gens croient que c'est-là ce qu'il y a de plus étonnant dans cette institution; mais ceux qui sont capables de l'apprécier, savent que le prodige consiste dans la savante méthode, entièrement métaphysique, par laquelle on parvient à leur tout apprendre. C'est le degré de perfection où l'a portée M. l'abbé Sicard, qui doit faire passer aux siècles les plus reculés le nom et la gloire de ce grand-homme, et perpétuer, au profit de l'humanité, ce bienfait précieux, primitivement dû au zèle charitable et aux lumières de M. l'abbé de l'Épée.

enfans qui ne sont pas sourds y parviennent beaucoup plus vîte et avec moins d'efforts, parce qu'ils sont puissamment aidés par leur oreille, qui les leur fait entendre de la bouche des autres, et les avertit quand ils se trompent en les prononçant eux-mêmes.

Il n'y a de purement artificiel, de conventionnel dans la Musique, que les noms, les figures des notes et les autres signes qui parlent aux yeux. Ces choses étant primitivement arbitraires, ont changé depuis la naissance de la Musique et pourraient varier encore ; mais le reste est immuable et ne peut absolument différer que dans son degré d'étendue et de perfection, parce que la nature ne varie point, et que l'oreille de l'homme est constamment et par-tout organisée de la même manière.

Les langues, proprement dites, qui sont toutes si dissemblables, à n'en juger que par les mots, ont cependant un certain nombre de choses fondamentales qui leur sont essentiellement communes. L'analyse de leurs périodes n'offre, dans toutes, qu'une aggrégation, plus ou moins bien cimentée, de propositions grammaticales ; et ces propositions grammaticales ne présentent elles-mêmes, dans leur décomposition, que des idées simples, c'est-à-dire, des mots qui tiennent lieu de l'image des objets qu'ils retracent à l'esprit. Toutes ont des noms, des adjectifs, des verbes, etc. ; et il n'en est ainsi que parce que l'idiot et l'homme d'esprit lient fondamentalement leurs idées, *attachent leurs images* de la même manière : le second ne l'emporte sur l'autre que parce qu'il a la faculté de les lier avec plus de facilité et en plus grand nombre. Sans cette façon

identique de concevoir, aucune langue n'eût pu s'établir ; car on n'eût point eu de moyen de communiquer, non-seulement de nation à nation, mais d'homme à homme.

Les langues ne diffèrent pas entr'elles dans leurs fonctions, mais dans les moyens de les remplir, qui dépendent du genre auquel elles appartiennent. Elles s'adressent généralement à l'œil ou à l'oreille ; donc la vue et l'ouïe sont les deux principaux intermédiaires entre les langues et l'esprit.

Dans les langues de convention, dans les langages des peuples divers, les sens qui les transmettent à l'esprit, jouissent beaucoup moins que dans la transmission de la Musique ou de la peinture. Pourquoi cela ? Parce que tout ce qui est de convention est nul pour l'oreille ou les yeux, et pour tous les sens quelconques.

Ce qui est de convention est nul pour les sens, parce qu'on ne peut faire de convention avec les sens, puisqu'une convention suppose à-la-fois intelligence et volonté. Or, il n'y a dans les sens ni intelligence, ni volonté; il n'y a que plus ou moins de sensibilité physique, selon leur finesse et leur exercice : on ne peut donc faire aucune convention avec eux. Eclaircissons encore ce raisonnement par des exemples.

Quand l'œil transmet à l'esprit le mot *arbre*, l'œil ne voit point d'arbre dans ce mot, c'est l'esprit qui y voit un arbre, parce qu'il est convenu que ce serait par ce mot qu'on lui rappellerait cette plante. L'œil ne voit là que des traits insignifians, et s'il jouit alors, ce n'est que de la beauté du papier et de la régularité des lettres, dont les formes peuvent être d'un dessin

plus ou moins gracieux. C'est donc comme dessin que les langues écrites plaisent aux yeux, et c'est comme musique que les langues parlées plaisent à l'oreille. Un mot prononcé ne fait donc pas entendre à l'oreille ce qu'il dit à l'esprit; et l'ouïe ne jouit de ce mot qu'autant qu'il est articulé par une voix agréable et sur un ton mélodieux. Ce n'est donc pas un avantage à dédaigner, que celui de conquérir les sens, même dans ce qui ne les concerne point. Si tel homme qui raisonne avec autant de précision que de clarté, et de manière à enchanter l'esprit, avait malheureusement un organe détestable, qui mît l'oreille au supplice, il ne serait pas étonnant qu'on perdît une partie de ce qu'il dirait; car l'oreille ne manquerait pas alors de distraire l'attention de l'esprit par son mal-aise. Il est donc fort utile à un orateur d'avoir un bel organe, et cela devient presque nécessaire à l'acteur, plus fait encore pour plaire et pour persuader, que pour convaincre.

Quand la peinture veut rappeler un arbre à l'esprit, elle en offre l'image aux yeux. Ceux-ci jouissent alors de cette image comme de l'objet même, quand il est bien imité; et sans la réflexion de l'esprit qui vient troubler notre plaisir, un arbre ou sa peinture serait pour nous la même chose, *si nous pouvions nous borner à voir seulement.*

L'immense avantage attaché aux langues de convention, *c'est celui de pouvoir tout exprimer, parce qu'elles ne dessinent rien.* Elles ne dessinent rien, puisqu'elles n'offrent pas l'image des objets, mais des signes qui en tiennent lieu pour l'esprit et non pour les sens, et c'est précisément parce que ces signes sont insignifians en eux-mêmes, qu'ils peuvent

s'appliquer à tout et se combiner à l'infini. L'avantage précieux des langues naturelles, c'est de parler d'une manière aussi agréable, et en quelque sorte aussi précise, aux sens qu'à l'esprit et au cœur. Il ne faut, en apparence, aucune étude préalable pour jouir, jusqu'à un certain point, de la peinture et de la musique, et il suffit pour cela d'avoir des yeux et des oreilles. Cependant, en approfondissant un peu la chose, on conviendra que c'est peu que d'avoir des yeux, même pour ne voir dans la peinture que des couleurs, et des oreilles, pour n'entendre dans la Musique que des sons; ce sont des oreilles et des yeux *exercés* qu'il faut. Habitués à ne compter pour rien les études que nous faisons continuellement, et comme à notre insçu, soit en voyant, soit en écoutant, nous regardons quelquefois comme inné ce qui est un véritable acquis. Le nouveau-né, qui a des yeux et des oreilles, voit et entend d'abord fort mal, et ce n'est qu'avec le tems qu'il se fortifie et se perfectionne dans l'usage de chacun de ses sens. J'ai donc raison de dire que ce n'est qu'en apparence qu'on n'a besoin d'aucune espèce de préalable pour jouir, avec les sens, de la Musique et de la peinture, même en n'y voyant que des couleurs et des sons.

Si on se bornait à cela, l'esprit n'y entrerait pour rien; mais on sait qu'il est impossible que nous nous en tenions là exclusivement, car nous ne pouvons guère séparer nos sensations de nos raisonnemens, et juger est une suite presque toujours nécessaire de sentir. Cependant on ne peut nier que beaucoup de gens n'aient les sens plus exercés que l'esprit, et que Saint-Lambert n'ait dit, avec autant de vérité

que de profondeur, dans son *Poëme des Saisons*, en parlant des paysans :

» Plus agir que penser, plus sentir que connaître,
» Voilà l'état heureux du citoyen champêtre. »

C'est-là aussi l'état de la question à l'égard de ceux qui ont la prétention d'être juges dans les arts. Vous voulez juger d'un morceau de Musique, mais votre oreille et votre esprit sont-ils également exercés sur cette matière ? Si l'un est en arrière de l'autre, votre jugement sera nécessairement incomplet, et si tous deux sont, à cet égard, beaucoup au-dessous de la hauteur où il faut être pour bien juger, alors on doit s'attendre, de votre part, à des sottises plus ou moins tranchantes, selon le degré de confiance que vous avez dans vos moyens, et la vogue dont vous jouissez dans votre société ou dans le public. Quand Molière consultait sa servante, c'était pour s'assurer qu'il s'était mis à la portée du grand nombre, ce qui, au théâtre et même dans tous les arts, est nécessaire jusqu'à un certain point ; mais il se fût bien gardé d'appeler, de tout, à ce tribunal incompétent : c'eût été manquer de jugement ; c'eût été confondre tous les genres et les différentes parties de chacun. Si vous êtes donc resté au niveau du paysan ou de la servante de Molière, soit en Musique, soit en peinture, en poésie ou dans tel art que ce soit, bornez-vous à juger, dans chacun de ces genres, ce qui est à votre portée. Si vous avez beaucoup d'esprit et de littérature, mais des oreilles peu exercées, non à l'harmonie des vers, mais à celle de la Musique, ne vous donnez pas le ridicule de prononcer sur celle-ci, car vous ne ju-

gerez qu'en l'air et vous n'abuserez que ceux qu'il est plus coupable que glorieux de tromper.

Ne sutor ultrà crepidam.

Le cordonnier ne doit pas dépasser la chaussure, quand il veut prononcer en juge suprême.

Il résulte de tout ce qui précède dans ce chapitre, 1°. que la Musique est une langue, et une langue naturelle; qu'une langue naturelle intéresse l'œil ou l'oreille auquel elle s'adresse dans la chose même qu'elle le charge de transmettre à l'esprit; tandis que les langues, proprement dites, en usent à l'égard de l'ouïe et de la vue, comme un maître qui ordonne à son valet de répéter, à une autre personne, des mots d'une langue qu'il n'entendrait pas. Celui-ci s'acquitte alors de la commission sans y rien comprendre, et c'est absolument ce que fait l'œil ou l'oreille dans nos langages de convention; 2°. il en résulte que pour être bon juge dans un art, c'est peu d'avoir l'esprit éclairé, il faut que le sens, du ressort duquel est cet art, et l'esprit, soient également exercés dans cet art-là même. Cela ne veut pas dire que pour juger en Musique, en peinture ou en poésie, il faille absolument être musicien, peintre ou poëte; mais cela établit qu'il faut avoir beaucoup entendu ou vu, avec attention et intérêt, et avec ce qu'on appelle le sentiment de la chose, soit de la poésie, de la peinture ou de la Musique. Cela veut dire encore que celui qui connaîtra bien ces trois choses en particulier, connaîtra encore plus parfaitement chacune d'elles. « *Les arts se tiennent par la main.* »

Oui, tout se touche dans les arts et même dans les

sciences. C'est toujours à l'esprit, ou au cœur de l'homme que l'on parle, par l'intermédiaire de ces sons et les différentes manières d'émouvoir cet être sensible rentrent toutes les unes dans les autres.

On ne peut pas dire que la Musique offre une image aussi exacte des objets que la peinture qui est une espèce de glace qui les réfléchit; cependant elle est à peu près, pour ce qui s'entend, ce que l'autre est à l'égard de ce qui se voit. C'est dans ce qui échappe aux yeux, c'est dans ce qui ne peut être senti par les oreilles, que la peinture et la Musique deviennent beaucoup moins intelligibles. Dans ce cas, que font ces deux langues ? Elles ont recours à l'allégorie, idiôme moitié naturel et moitié de convention; et c'est alors qu'elles se confondent, en quelque sorte, avec les langages arbitraires, comme ceux-ci se confondent avec la Musique dans les *onomatopées*, c'est-à-dire, dans ces mots imitatifs des objets, tels que *coucou*, *tictac* et mille autres.

CHAPITRE II.

Du systéme musical. Il est indépendant de la volonté de l'homme. Son Type est dans la nature. De la Gamme des Grecs, et de celle des modernes.

Ce n'est pas le *Systéme musical* qui est soumis à la volonté de l'homme, c'est l'homme lui-même qui lui est asservi par l'organisation de son oreille, qui se trouve en rapport avec le Type de la Musique.

J'appelle *Type musical* ce que *Rameau* a appelé *le Corps sonore*, ou la génération des sons différens produits par une seule corde d'instrument, mise, une seule fois, en vibration et en résonnance. Le phénomène de la décomposition de la lumière, découvert par Newton, ne présente rien de plus remarquable ni de plus étonnant que celui de la génération harmonique. Tout le monde sait qu'un rayon du soleil, décomposé par le moyen d'un prisme, offre les sept couleurs primitives, dans l'ordre suivant : *rouge*, *orangé*, *jaune*, *verd*, *bleu*, *indigo* ou *pourpre*, *violet*. C'est ainsi qu'une corde de piano ou de violoncelle, ou tel corps sonore que ce soit, produit sept Sons différens; plus, les octaves de ces Sons.

Soit que *Rameau* fût véritablement imbu que la dissonnance ne peut exister dans la nature, ou soit qu'il ait essayé, en vain, d'asseoir son système autrement que sur l'accord parfait, il n'a reconnu ou voulu reconnaître, dans la génération harmonique, qu'un son générateur, sa tierce majeure et sa quinte juste, non dans l'ordre direct de ses intervalles, mais comme il suit : UT, SOL, octave au-dessus de la quinte; MI, double octave au-dessus de la tierce. (*Pl.* 1, *fig.* A.)

De tous les sons produits ainsi, le son principal, appelé improprement *générateur*, est le seul que discerne bien une oreille peu exercée. De là vient le proverbe : *Qui n'entend qu'une cloche n'entend qu'un son.* Cependant il est certain qu'une cloche, aussi bien que tout autre corps sonore, rend plusieurs sons à la fois, ou comme à la fois. Comment cela, et quels sont ces sons différens ? C'est là ce que je vais expliquer.

TYPE DU SYSTÈME MUSICAL.

Si une corde d'instrument ne vibrait que d'une manière à la fois et dans toute sa longueur, elle ne produirait qu'un seul son, celui relatif à sa longueur, à son degré de pesanteur et à son degré de tension, car ce sont-là les trois choses qui rendent un son plus ou moins grave ou plus ou moins aigu, et détermine le ton et la qualité d'un son. Mais une corde ne vibre pas seulement dans toute sa longueur; elle vibre dans toutes les parties qui sont contenues plusieurs fois justes dans cette longueur, et même dans le double de chacune de ces longueurs. Une corde vibre donc dans ses deux moitiés, d'abord réunies, puis séparées : dans ses deux tiers, à-la-fois, et dans chacun de ses tiers, séparément : dans ses quatre cinquièmes à-la-fois, et puis réunis, de deux en deux; et dans les cinq séparément : dans ses quatre quarts à-la-fois, qui est la longueur entière, puis dans ses quatre quarts, mais deux à deux, et dans ses quatre quarts séparés, etc.

En supposant, maintenant, que la corde choisie pour l'expérience soit le SOL le plus grave ou le plus bas du piano-forte, voici ce qui arrive (1).

La corde entière donnant le *Sol* le plus grave du clavier, chaque moitié fait entendre l'octave au-dessus de ce *sol*, et je représente ces deux octaves par deux *noires* sans queues. *sol sol.* (*Fig.* B.)

Les cinq cinquièmes de la corde, vibrant à-la-fois

(1) Que la touche *Sol* réponde à une seule corde, ou à deux ou trois cordes bien à l'unisson, cela revient au même pour l'expérience. (Voyez la *pl.* 1, *Fig.* B.)

et ne formant qu'un seul tout, produisent le son principal ou fondamental. Quatre de ces cinquièmes donnent la tierce majeure du son fondamental; unis par deux cinquièmes, ils donnent deux fois la tierce majeure au-dessus du *sol*, octave du son principal, et par conséquent *si si*. (*Fig.* C.)

Les trois tiers, résonnant ensemble, et ne formant qu'un seul son, donnent aussi le son fondamental, puisque les trois tiers unis sont la corde entière. Séparés, chacun de ces tiers de la corde donne un *ré*, quinte juste de l'octave au-dessus du son fondamental. Donc, *ré*, *ré*, *ré*. (*Fig.* D.)

Chaque quart, résonnant séparément, donne la double octave du son fondamental. Donc, *sol*, *sol*, *sol*, *sol*. (*Fig.* F.)

Chaque cinquième rend la tierce majeure, *si*, de cette double octave. Donc, *si*, *si*, *si*, *si*, *si*. (G.)

Chaque sixième de la corde entière, vibrant séparément, rend un *ré*, quinte juste de la double octave du son fondamental. Donc, *ré*, *ré*, *ré*, *ré*, *ré*, *ré*. (H.)

Chaque septième partie de la corde entière rend un *fa*, septième mineur de la double octave du son fondamental. Donc, sept *fa* dans l'étendue de la corde. (I.)

Chaque huitième partie de la longueur de la corde rend la triple octave du son principal. Donc, huit *sol*. (K.)

Chaque neuvième partie de la corde rend la neuvième majeure, la double octave du son principal. Donc, neuf *la*. (L.)

Chaque dixième partie rend un *si*, dixième majeure du *sol* double octave du premier *sol* et tierce

majeure de la triple octave du son fondamental *sol*. Donc, dix *si*. (M.)

Chaque onzième partie de la corde résonnant à part, rend la onzième *ut* de la double octave du premier *sol*, et la quarte juste du *sol* troisième octave du son fondamental. Donc, onze *ut*. (N.)

Chaque douzième de la corde entière résonnant à part, rend un *ré*, douzième juste de la double octave du premier *sol*, et quinte juste du *sol*, triple octave du son principal. Donc, douze *ré*. (O.)

Chaque treizième de la corde rend un *mi*, treizième distance ou intervalle diatonique de la double octave du premier *sol*, autrement dit la sixte majeure de la triple octave, *sol*, du son fondamental. Donc, treize *mi*. (P.)

Chaque quatorzième de la corde rend un *fa*, quatorzième intervalle diatonique de la double octave du son principal, ou septième de la triple octave du premier *sol*. Donc, quatorze *fa*. (Q.)

C'est-là le vrai et l'unique TYPE du système musical, qui, abstraction faite des unissons, et considéré selon l'harmonie, est *sol*, *sol*, *si*, *ré*, *sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la*, *ut*, *mi* (R.), et, abstraction faite des octaves : *sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la*, *ut*, *mi*. (S.)

Considéré simplement selon la mélodie, ce type présente le système musical dans l'ordre, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*. (T.)

C'est de cette source féconde que je vais faire jaillir tous les grands principes qui sont ignorés ou mal entendus.

Les divers sons produits à-la-fois ou comme à-la-fois, par la vibration d'une seule corde qui se divise d'elle-même en un très-grand nombre d'autres cordes

plus petites, ne peuvent pas être tous bien discernés, même par l'oreille la plus exercée; car les sons que j'ai notés, dans les exemples précédens, n'en sont que le plus petit nombre, ceux qui entrent dans le genre fondamental et diatonique.

Peu de musiciens distinguent plus de trois ou quatre de ces sons différens, les octaves exceptées. J'en distingue très-facilement cinq: *sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la*, mais avec peine le sixième et le septième : *ut*, *mi*, non-seulement parce qu'ils sont les plus faibles, mais parce que les octaves des premiers sons se mêlant parmi ceux-ci, les étouffent en quelque sorte, ou du moins se font entendre de préférence.

Ceux de mes lecteurs qui ont quelques notions d'Harmonie se sont sans doute déja demandé pourquoi j'ai choisi, pour corde principale, la note *sol* de préférence à *ut*. C'est pour une très-grande raison que je vais exposer, et qui renferme un secret arraché à la nature, dont les gens de l'art seront au moins surpris, s'ils n'en sont révoltés.

Je n'ai pris *Sol pour corde fondamentale et génératrice*, que parce que, comme on l'a toujours cru et enseigné, ce n'est point la *Tonique*, mais la DOMINANTE qui enfante toutes les notes du Ton. — La Dominante engendrer tout le *Systéme musical ?* O scandale ! ô déraison !... — Vous vous trompez, messieurs, il n'y a là ni sacrilège, ni déraisonnement, mais une simple et vraie interprétation de la nature. Elle renverse vos systêmes, cela est fâcheux pour vous, j'en conviens; mais que sont vos principes erronés à côté de la vérité qu'ils ont étouffée si longtems? Daignez, messieurs, m'entendre avec bonté, ou du moins avec patience, et si je ne vous rends

pas raison de tout par mes principes. Et si je ne résouds pas toutes les questions qu'on élude sans cesse, alors donnez-moi un démenti formel; vous le devez à l'art, et moi-même je vous en rendrai grace; car ce n'est point à mes idées que je tiens, mais à la vérité, et à la rendre utile.

Vous avez paru, messieurs, éprouver autant d'indignation que de dédain, quand je vous ai révélé mon premier secret; avant d'aller plus loin, permettez-moi d'examiner un peu vos principes, car si je parviens à vous les rendre douteux, à vous-mêmes, vous serez peut-être moins mal disposés à m'écouter sur les miens.

Qui vous a donné votre gamme? — Nous la tenions des Grecs qui la tenaient du tâtonnement, avant que *Ptolomée* et *Pythagore* n'en eussent trouvé les proportions; mais depuis que le célèbre *Rameau* a *découvert* la Basse fondamentale. — Ne dites point découvert, dites *rêvé* la Basse fondamentale. — Rêvé! — Oui rêvé; et je vous prouverai que cela est ainsi. — N'importe, depuis que *Rameau* a publié que la résonnance du corps sonore produit l'accord parfait majeur, il a fait connaître que notre gamme est le produit de trois ou quatre de ces accords parfaits. *Ut, mi, sol; fa, la, ut; sol, si, ré;* pour la gamme des Grecs qui est : *si, ut, ré, mi, fa, sol, la;* pour celle *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut,* qui est la nôtre, on y ajoute l'accord *ré, fa dièze, la* (V.) — Je conçois que, par ce moyen, vous ne vivez plus d'emprunt, mais que c'est vous, au contraire, qui faites aux Grecs la charité de leur prêter votre *basse fondamentale* : cela est très-généreux. Mais, messieurs, avez-vous jamais songé à vous

rendre compte de ce que doit être une Gamme? — Si nous y avons songé! La gamme est en *ut* majeur, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, c'est-à-dire, la série de huit sons qui occupent diatoniquement l'intervalle d'une tonique à son octave, inclusivement. — Fort bien: mais celle des Grecs ne va que jusqu'à la sixième note de votre gamme, et commence par la septième note du ton. Exemple: *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* (X.). La gamme a donc varié? — Oui, nous l'avons perfectionnée; c'est *Gui*-d'*Arezzo*, bénédictin, qui l'a presque mise dans l'état où elle se trouve. Il ajouta une note au-dessous du *la*, ajouté lui-même au-dessous du *si* de la gamme des Grecs, quand ceux-ci eurent découvert le diapason que nous appellons l'*octave*. Ainsi, à la gamme ou aux deux tétracordes, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, au bas desquels les Grecs avaient ajouté un *la*; ce qui faisait, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* (Y), *Gui* y ajouta un *sol*, ce qui fit, *sol*, *la si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* (Z.): et ce *sol* fut appelé *hypo-proslambanomenos*, note ajoutée au-dessous de celle qui était déja ajoutée sous les autres. *Hypo*, sous, *proslambanomenos*, la surnuméraire et acquise.

Mais trouvant inutile de dépasser l'octave, nous avons borné la gamme à *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si ut*, parce qu'on sait qu'après les sept sons diatoniques qui composent la première série, les sept sons diatoniques qui les suivent et forment la seconde série, sont tellement semblables aux premiers, qu'il arrive qu'on les prend pour ceux-ci, quand on n'a pas l'oreille très-exercée, ou qu'on y fait peu d'attention. En effet, la différence d'une note à son octave, pour l'oreille, est comme celle, pour

les yeux, d'un A à un A, fait de même, mais juste, de moitié plus petit. — Cela est clair. — Oui, mais ce qui ne l'est guère, messieurs, c'est que vous ayez compris les Grecs et *Gui* lui même.

Je ne vois dans votre Gamme d'autre raisonnement que celui-ci : pour avoir toutes les notes du ton, il faut aller d'une note à son octave, qui en est la répétition, ou qui est du moins considérée comme telle ; et pour que cette série soit élémentaire et fondamentale, elle doit commencer par la note tonique. — En faut-il davantage ? — Sans doute, car il n'y a là qu'une supposition Où est la preuve qu'il faut qu'une Gamme commence par la Tonique ? Est-elle dans celle des Grecs qui commençait à *si*, qui est, selon vous, la 7e. note du Ton ? Est-elle dans celle de *Gui* qui commençait par *sol*, cinquième note du Ton d'*ut*, qu'il désigna par la troisième lettre de l'alphabet des Grecs, appelée *gamma*, et qui est figurée ainsi Γ ? Vous êtes-vous jamais demandé pourquoi les deux tétracordes qui composaient le système des Grecs, étaient unis, liés ou conjoints par une note commune aux deux tétracordes ? Exemple : (*Pl.* 2e. *fig.* A.) *si*, *ut*, *ré*, *mi*, 1er. tétracorde ; — *mi*, *fa*, *sol*, *la*, 2e. tétracorde, qu'elliptiquement, et pour abréger, on écrivait : *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. (*Pl.* 2e. A.) Vous êtes-vous demandé pourquoi le système du bénédictin d'Arrezzo commençait à *sol*, et allait jusqu'au *la*, neuvième note au-dessus ? *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi fa*, *sol*, *la*. Savez-vous que *Rameau*, après avoir trouvé l'accord parfait dans la nature, et les règles de la basse fondamentale dans sa tête, se repentit de l'application qu'il avait faite de ces règles, et que ce repentir est consigné dans le *Mercure* de juin de 1761 ? *Rameau* y dit, *pag.* 152 :

« On sera peut-être surpris de me voir fonder d'abord, » dans mes *nouvelles réflexions*, le Mode sur deux » quintes, ... lorsque, portant mes vues » plus loin, je ne fonde ce Mode que sur une seule » quinte, etc. Qu'on a de peine (continue-t-il) à se » désister des usages! Je n'ai pas eu plutôt décou- » vert la basse fondamentale, que je n'ai songé qu'à » lui soumettre cet ordre diatonique, sur lequel tous » les systèmes de Musique étaient déja fondés : telle » est l'erreur qui m'a toujours persécuté jusqu'à ce » moment, comme s'il n'y avait que cet ordre qui » nous fût naturel; comme si les Consonnances ne » devaient pas l'emporter sur les dissonnances dont » cet ordre est entièrement composé? Mais il est » toujours tems de se corriger. » Il ajoute plus loin : « *Que ne m'en a-t-il pas coûté pour entretenir un* » *même mode dans les huit sons diatoniques*, » malgré l'heureuse découverte du *double-emploi*, et » pour pouvoir conserver du moins le sentiment d'un » même mode en pareil cas! *Je n'ai que trop senti* » *que ce mode s'y changeait en un autre!* Recon- » naissant, de plus en plus, les *droits du tétracorde* » dans les seules cadences qui constituent le mode, » mes yeux se sont enfin ouverts. »

Hé bien, messieurs, vous le voyez, *Rameau* lui-même avoue que son *double-emploi* ne fut qu'une subtilité employée par l'esprit de système. Je le compare *aux cieux de cristal* que les anciens philosophes avaient imaginés pour expliquer le mouvement des astres, dont ils ignoraient les lois. Mais il ne s'arrête pas-là, il va jusqu'à renier notre Gamme, et il semble dire que le *tétracorde* est la seule série de sons qui soit véritablement *en un seul Ton*, qu'en

cet endroit il appelle *mode*. A-t-il raison, a-t-il tort ?

Rameau ne sort ici d'une erreur que pour se plonger dans une autre. Il était au-delà de la vérité ; le voilà en deçà. Mais reprenons les choses d'un peu plus haut, et jugeons d'abord *Rameau* dans ses principes, nous le jugerons, après, dans ses désaveux (1).

Rameau, m'avez-vous dit, et toute son école, donnent pour principes à la Gamme des Grecs, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* ; les trois accords parfaits *sol si ré*, *ut mi sol* et *fa la ut*. Mais donner trois principes, trois générateurs à cette Gamme, n'est-ce pas admettre trois pères pour le même enfant? La Gamme moderne à laquelle on en donne quatre est encore plus absurde.

Ou la Gamme est une et simple, ou elle est composée. Si elle est composée, quel est donc le simple de ce composé ? *Rameau* fait entrevoir que ce simple est un *tétracorde*. Mais alors il n'y aurait plus sept notes dans la Musique, mais quatre seulement. Il paraît, en effet, que les anciens l'ont cru ainsi pendant quelque tems, et cette opinion serait encore soutenable dans un système musical, totalement séparé de l'Harmonie. (Voyez *pl.* 2e. *fig.* B.) Mais dans un système de Musique basé sur l'Harmonie, il faut de toute nécessité admettre sept Sons diatoniques différens.

LE SYSTÈME QUI EST BASÉ SUR L'HARMONIE EST CELUI DE LA NATURE ; celui dont une *corde géné-*

(1) Mes lecteurs me pardonneront de m'appesantir sur ces commencemens; ils sont de la plus grande importance, et c'est le seul moyen d'aller vîte à l'avenir.

ratrice nous offre le type ou le modèle, et qui s'est fait sentir dans le phénomène de l'*octave* à ceux qui n'ont eu aucune idée de l'Harmonie, ni de la *résonnance d'un corps sonore*. Le système mélodique n'en est qu'une portion; ensorte que dans le tems où l'on n'avait que quatre noms différens, ou quatre notes pour désigner les sons, on avait toujours également sept *Sons* dans chaque *gamme*, dans chaque *mode* ou dans chaque *ton*. Ces trois mots sont absolument synonymes, pris dans le sens que je leur donne ici. Cependant, pour éviter toute équivoque, voici quel est leur vrai sens, et celui que j'y attacherai désormais.

Aux octaves près, qui ne sont considérées que comme la répétition des mêmes sons, la *Gamme* doit être la série la plus élémentaire de tous les *sons* qui entrent dans un seul *ton*, dans un seul *mode* et dans un seul *genre*.

Un Ton est la totalité des *sons* différens, admissibles dans la Musique, et produits par une seule *corde génératrice*, y compris les octaves de ces *sons*, au grave comme à l'aigu (1).

Le Genre est ce qui étend ou circonscrit le nombre des *sons* qui peuvent être admis dans un *Ton*.

Le Genre est diatonique, chromatique ou enharmonique.

Le Genre diatonique est circonscrit dans les sept sons : *sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la*, *ut*, *mi*; ou *sol*, *la*, *si*, *ut*,

(1) On appelle aussi *ton* l'intervalle de la tonique à la seconde, celui de la quarte à la quinte, etc. Pour distinguer l'un d'avec l'autre, j'écrirai toujours le premier avec un T majuscule.

ré, *mi*, *fa*, quand c'est la note *ut* qui est Tonique; et, dans les sons équivalens, quand c'est une des six autres notes qui est Tonique. (Voyez *pl.* 2e. *fig.* C.)

Je parlerai plus tard des deux autres genres.

Le Mode ne décide pas du nombre des sons, mais de la distance respective de chacun de ces sons : ces distances se nomment *intervalles*.

Le Mode est majeur ou mineur.

Le Mode majeur est celui qui est le plus directement donné par la nature, et on le nomme *majeur*, parce que trois de ses intervalles sont plus grands d'un semi-ton que dans le Mode appelé *mineur*. Ces trois intervalles sont la *tierce*, la *sixte* et la *septième*; c'est-à-dire, la troisième note en partant de la tonique, la sixième et la septième. Mais la septième note varie; elle est majeure quand elle est suivie de l'octave, et mineure lorsqu'elle est suivie de la sixième note.

Il y a là-dessus beaucoup de choses à dire, que je réserve pour quand il en sera tems. En attendant, nous allons jeter un coup-d'œil rapide sur la Gamme majeure en usage. (Voyez *pl.* 2e. *fig.* D.)

UT est la première note de la Gamme du ton d'*ut*, dans quelque mode et dans quelque genre que ce soit. Cette première note se nomme la *tonique*, ce qui signifie note du ton; mais, dans ce sens, les sept notes étant toutes du ton, seraient toutes également *toniques*. C'est en leur ôtant ce titre à chacune, et en ne le donnant exclusivement qu'à la première note du ton, qu'on évite les méprises, et qu'on rehausse cette qualification. La note Tonique est donc la note principale du Ton, la *note du Ton par excellence*, la reine du

Ton; et cette reine, semblable à celle des Amazones, n'a point de roi.

RÉ est la deuxième note du Ton d'*ut*.

MI est la troisième note du Ton d'*ut*. On la nomme aussi Médiante, parce que, dans l'accord parfait de la tonique, qui est *ut mi sol*, le *mi* est la note du milieu de cet accord, et par conséquent la note Médiante.

FA est la quatrième note du Ton. On la nomme sous-Dominante, parce qu'elle est sous *sol*, qui est appelée Dominante.

SOL est la cinquième note, et s'appelle *Dominante*, parce que cette note est la plus élevée des trois notes de l'accord parfait de la tonique *ut*, *mi*, *sol*, et domine sur les deux autres.

LA est la sixième note du Ton d'*ut*. On l'appelle, par fois, su-Dominante, parce qu'elle est au-dessus de la Dominante.

SI est la septième note du Ton d'*ut*. On le nomme aussi *note sensible*, non que cette note soit en elle-même plus sensible qu'aucune autre de la Gamme, mais (disent nos professeurs) parce qu'elle fait desirer la Tonique, dont elle n'est distante que d'un semi-ton.

Je dirai ci-après ce qui lui mérite ce nom.

UT est la huitième note de la Gamme d'*ut*, ou l'octave de la Tonique, ce qui est la même chose.

Les Grecs l'appelaient le *diapason*; c'est-à-dire, le son auquel on n'arrive qu'après avoir passé par tous les autres. En effet, puisqu'il n'y a que sept notes, quand on les a entonnées progressivement toutes les sept, selon l'ordre de la Mélodie, on doit nécessairement trouver l'*octave* ou la *huitième*.

Entonner *progressivement* les notes d'un Ton, c'est les entonner par ordre. Cet ordre peut être selon la Mélodie ou selon l'Harmonie. Selon la Mélodie, et dans la manière vulgaire, en *Ut*, c'est : *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*.

Entonner successivement les Sons, c'est les entonner l'un après l'autre, avec ou sans ordre.

Une SUITE de Sons peut n'avoir point d'ordre ou de régularité, mais une SÉRIE de Sons en exige absolument. C'est-là ce qu'il faut bien entendre pour éviter les méprises.

Si les sept *Sons* représentés par *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, et leur emploi, varié à l'infini, ne produisent, à une oreille exercée, que *la sensation unique d'un seul Ton ou d'une seule Gamme*, il n'en peut être ainsi qu'autant que cette *Gamme*, toute entière, est enfantée par une seule *corde*, *mère et génératrice*. Car où il y a plusieurs mères qui enfantent, il y a plusieurs générations produites; et où il y a plusieurs générations produites, il n'y a point d'unité de génération. Sans unité de génération, il n'y a point d'unité d'effet; car l'effet est semblable à la cause qui le produit. Là où deux causes agissent séparément, il y a donc, nécessairement, deux effets différens, qui sont produits par ces deux causes. D'après cela, la Gamme des modernes, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, à laquelle *Rameau* donne quatre générateurs, ne serait pas, comme il le dit, dans deux *Tons* différens, seulement, mais dans quatre.

Or, comme admettre quatre *Tons* dans une *Gamme*, c'est la même chose que d'admettre quatre *Gammes* en une seule, il est donc absurde de faire produire une seule *Gamme* à quatre générateurs; il

l'est également d'admettre deux Tons en un Ton ; car la pluralité une fois admise, il n'y a pas plus de raison pour se borner à deux Tons qu'à un plus grand nombre.

Pourriez-vous me dire, messieurs, pourquoi les sept notes de la Gamme des Grecs sont, selon vous, en un seul Ton, tandis que ces sept mêmes notes sont dans deux Tons différens, dans la Gamme moderne? C'est sans doute à cause de l'arrangement différent des notes. Celui des Grecs est *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*; le nôtre *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*. Mais si l'arrangement différent des mêmes notes fait varier le ton, il doit y avoir autant de Tons et de Modes différens que d'arrangemens possibles.

Les Grecs l'envisageaient ainsi, et c'était tout simple, parce que leur Musique n'était point fondée sur l'Harmonie, mais sur la Mélodie seulement. C'est là une grande distinction que n'ont pas su faire tous nos faiseurs de systèmes, et tous ceux qui ont raisonné pour ou contre ces systèmes prétendus, qui ne sont, au fond, que des hypothèses plus ou moins hasardées. Celui de la nature va les faire tous écrouler, comme la lumière du soleil fait disparaître ces fantômes trompeurs, qui ne sont que les ombres des objets, mal vus, par un œil intimidé, à la lueur pâle et incertaine des astres de la nuit.

Je dis le système de la nature et non le mien; car l'homme qui veut expliquer et non inventer la nature, doit l'envisager dans elle-même; et c'est avec son génie et non dans son génie, qu'il doit en chercher l'arrangement.

C'est-là précisément ce qu'ont fait Copernic et

Newton. Descartes a pris en partie la marche opposée, et il a imaginé les *Tourbillons*.

Un esprit de la trempe de l'immortel *Descartes* avait bien le droit d'imaginer un système, sans doute; mais avant d'ériger en doctrine ses imaginations, quelque sublimes qu'elles soient, nul n'est dispensé de s'assurer qu'elles s'accordent parfaitement avec tous les faits, sans quoi l'on bâtit en l'air, et, comme on l'a très-bien dit, on fait le roman de la nature au lieu d'en écrire l'histoire.

CHAPITRE III.

De la vraie Gamme.

La vraie Gamme est SOL, *la*, *si*, UT, *ré*, *mi*, FA.

Elle est produite à la suite des premiers *Sons* du Système musical, selon l'Harmonie. Ce sont les octaves des notes *sol*, *si*, *ré*, *fa*, qui la forment concurremment avec les derniers *sons* du système harmonique, *la*, *ut*, *mi*, qui s'intercallent entre ces octaves. (*Pl.* 2e., *fig.* E.)

A la seule inspection des *Sons* produits par une *corde génératrice*, il est évident que l'Harmonie nous est donnée par la Nature, et qu'elle est la sœur aînée de la Mélodie.

C'est donc bien à tort que le philosophe Rousseau l'a traitée d'invention gothique et barbare, et qu'il donne la préférence à la Musique des Grecs; car avouer que ceux-ci ne connaissaient pas l'Harmonie, c'est dire qu'ils ignoraient les vrais principes de la Musique, et qu'ils ne la connaissaient qu'à demi. Les

miracles qu'on raconte de leur Musique prouvent qu'à cet égard les Grecs étaient des enfans qu'on pouvait enivrer avec une mince boisson.

Il n'y a pas deux Musiques, il n'y en a qu'une seule. On ne peut donc pas opter entre celle-ci ou celle-là; mais entre le tout, ou une, ou plusieurs de ses parties; et si nous en sommes venus, par rapport à la Musique, au point où en sont les Orientaux à l'égard de l'opium, cela ne dit rien contre elle, mais contre ceux qui en sont blasés.

Le système musical naturel, selon la Mélodie ou la vraie Gamme, est donc: *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*.

1°. Parce que cette Gamme est celle de la Nature, et que la nature se sert de preuve à elle-même.

2°. Parce que les deux tétracordes qui la composent sont réguliers et symmétriques: *sol*, *la*, *si*, *ut* :: *ut*, *ré*, *mi*, *fa*.

3°. Parce que ces deux tétracordes réguliers sont liés par une note qui leur est commune, et que cette note, qui leur est commune et ne fait qu'*un Tout* de ces deux moitiés, est la Tonique elle-même, l'*Ut*, qui, de cette manière, se trouve placé *au centre du système musical*, comme le soleil au centre de notre système planétaire : *sol*, *la*, *si*, *UT*, *ré*, *mi*, *fa*.

4°. Parce que la Dominante *sol*, qui, en dignité, est la seconde note du système, en devient, ainsi, la note initiale ou première.

Observation.

J'ai déjà dit que cette note est *la corde génératrice* du système qui émane tout entier d'une *Domi-*

nante et non d'une *Tonique*, ou, selon *Rameau* et ses disciples, d'une Tonique, d'une Quatrième note et d'une Dominante, comme on l'a enseigné, et comme on le croit et enseigne encore. Mais c'est-là une de ces vérités dont le spirituel auteur *des Mondes* disait : « *Une idée nouvelle est un coin qu'on ne peut faire entrer que par le gros bout.* » Cependant, comme ceci a sa preuve physique, il n'est pas impossible que l'on ne se rende plutôt que je ne pense, à l'évidence de mes démonstrations. On ne peut expliquer complétement la résonnance du *corps sonore* que de cette seule manière. L'abbé Jamard, qui, dans ses recherches, et selon les idées reçues, avait voulu asseoir le système sur une Tonique, rencontrant le *si* ♭ dans le Ton d'*Ut* majeur diatonique, proposa d'admettre deux *si* dans cette Gamme, et leur équivalent dans tous les autres Tons. C'est tout ce que la philosophie et la bonne-foi pouvaient faire dans cette hypothèse, l'abbé Jamard n'étant ni assez musicien, ni assez hardi pour la renverser. Mais le chanoine de Sainte-Geneviève ne voyait pas que proposer deux *si*, l'un *bémol*, l'autre *naturel*, c'était demander qu'on admît une portion du genre Chromatique dans le genre Diatonique.

Comme il n'est pour moi de respectable, *dans les sciences humaines*, que ce qui est bien démontré ; si une idée ancienne obtient d'abord plus d'attention, de ma part, je ne lui fais pas plus de grace qu'à une idée nouvelle, quand je me suis convaincu qu'elle est une erreur; et je pense, en outre, que celui qui est appelé à traiter d'une science ou d'un art quelconque, doit oser envisager toutes les questions qui y ont rapport, soit que ces

questions y soient considérées comme résolues ou à résoudre.

Je détruis donc, sans crainte, cette erreur consacrée, que la Tonique est la mère ou génératrice du ton, et je rends à la Dominante ce titre glorieux, qu'aucun homme ne lui a donné encore, mais que la Nature l'a exclusivement destinée à porter légitimement.

5°. Cette Gamme est celle de la Nature, parce que la quatrième note du Ton, la troisième note en dignité, qui, en *Ut*, est le *Fa*, y est placée à l'extrémité du système, et à la troisième place marquante. SOL, *la*, *si*, UT, *ré*, *mi*, FA.

6°. Parce que la Note sensible qui est *si*, quand la Tonique est *Ut*, y forme, avec cette Tonique, le premier semi-ton, ce qui empêche que le second semi-ton, *mi fa*, ne soit équivoque; car le *fa* étant la fausse quinte de SI, est particulièrement ce qui rend ce SI note sensible; c'est-à-dire, note qui fait bien sentir, à l'oreille, le Ton dans lequel est toute la Gamme. Et en effet, c'est le FA naturel qui fait connaître que le semi-ton, *mi fa*, n'est pas dans le ton de *fa*, et que la série *sol*, *la*, *si*, *Ut*, *ré*, *mi*, *fa*, est en UT et non en SOL.

7°. Parce que, de cette manière, il n'y a point trois tons pleins de suite, *fa sol*, *sol la*, *la si*, qui déplaisent souverainement à l'oreille. C'est ce Triton que les Grecs, guidés par la nature, avaient longtems évité, et que les modernes sont impardonnables d'avoir introduit dans leur Gamme. En enseignant la Gamme vulgaire, on commence donc la première leçon de Musique, par une infraction aux véritables règles de cet art, ce qui est assez bisarre

et digne de remarque. Cette Gamme, qui porte avec elle le sceau de la réprobation, n'est que le vrai système renversé: c'est le second tétracorde qui est mis à la place du premier, et le premier à la place du second.

1 2
Sol, *la*, *si*, *Ut* :: *Ut*, *ré*, *mi*, *fa*.
Ut, *ré*, *mi*, *fa* :: *Sol*, *la*, *si*, *Ut*:
2 1

8°. Enfin, s'il fallait une autorité pour servir d'appui à la Nature, je dirais que cette Gamme, *sol*, *la*, *si*, UT, *ré*, *mi*, *fa*, fut celle de Ptolomée: ce qui me ferait croire que très-anciennement, chez les Egyptiens, il serait possible qu'on eût connu la résonnance du corps sonore. Cependant, comme notre oreille semble modelée dans son organisation sur ce Type de la Musique, il a toujours pu suffire de consulter l'ouie pour trouver ce qui est bien dans cet art, lorsqu'on l'a fait, sans prévention, et sans préjugés scientifiques.

Une chose très-digne d'attention, c'est qu'au moyen de toutes les clés, on trouve le système Musical selon l'Harmonie, par une note placée sur la première ligne sur chacune de ces clés, en commençant par la clé de FA posée sur la quatrième ligne. C'est en allant successivement de cette clé, sur laquelle on écrit les sons les plus graves, à la clé de SOL, posée sur la première ligne, qu'on trouve tout le vrai système Diatonique. (*Pl.* 2, *fig.* F.)

Admettre l'Octave dans la Gamme est une erreur consacrée par l'usage. C'est recommencer le système dans les demi-proportions et s'arrêter dès le premier

terme ; c'est confondre la Mélodie avec l'Harmonie ; c'est entrer dans le second cercle, qui est ressemblant, mais non pareil au premier, puisqu'il est une fois plus petit.

Il faut donc bien distinguer la Gamme de l'Octave. La Gamme conserve les mêmes proportions relatives, en partant de telle note que ce soit ; et c'est-là ce qui oblige à employer les Dièzes ou les Bémols. l'Octave varie sept fois dans chaque Gamme, selon le point de départ.

EXEMPLE :

Octave d'UT. (En *ut.*) UT, *ré, mi, fa, sol, la, si,* UT.
Octave de RÉ. (En *ut.*) RE, *mi, fa, sol, la, si, ut,* RÉ.
Octave de MI. (En *ut.*) MI, *fa, sol, la, si, ut, ré,* MI.
Octave de FA. (En *ut.*) FA, *sol, la, si, ut, ré, mi,* FA.
Octave de SOL. (En *ut.*) SOL, *la, si, ut, ré, mi, fa,* SOL.
Octave de LA. (En *ut.*) LA, *si, ut, ré, mi, fa, sol,* LA.
Octave de SI. (En *ut.*) SI, *ut, ré, mi, fa, sol, la* SI.
(Voyez *pl.* 2e., *fig.* G.)

De ces différentes manières de parcourir l'octave, les Grecs en avaient fait autant de Modes, ensorte qu'ils avaient sept Modes.

De ces sept Modes ils en employaient particulièrement six ; et comme ils mettaient la Dominante tantôt au-dessus de la Tonique, et tantôt au-dessous, ces six Modes en formaient douze. Six Authentiques, dont la quinte était en dessus, et six Plagaux, dont la quinte était en dessous. (*Pl.* 2e., *fig.* H.)

Ce sont ces fameux Modes, admissibles dans un système de Musique simplement Mélodique, et non

dans un système Harmonique, qui ont tant fait raisonner et déraisonner des hommes, d'ailleurs très-savans et très-respectables.

On doit remarquer que c'est presque toujours sur ce que l'on comprend le moins, que l'imagination s'exalte le plus, et que l'on montre le plus d'entêtement ; aussi en a-t-on montré beaucoup à cet égard. Le sort des grandes erreurs est de produire des volumes ; mais ils sont plus remplis de mots que de choses : la vérité est comme le sage, elle occupe peu d'espace et fait ordinairement peu de bruit.

Je soupçonne fortement que les Modes Grecs, appelés authentiques, sont véritablement les Modes Plagaux, et que les derniers sont les Authentiques ou principaux, et qu'il en est de cela comme des deux tétracordes de la Gamme vulgaire, qui sont l'inverse de ce qu'ils devraient être. C'est ce que nous examinerons a fond quand il en sera tems.

RÉSUMÉ

DES DEUX PREMIERS CHAPITRES.

Ces deux chapitres ont été employés au développement des Vérités fondamentales qui suivent ; savoir :

La première, que la Musique est une *Langue*, c'est-à-dire, un moyen d'exprimer les sensations, les idées et les sentimens.

La seconde, que cette Langue est naturelle et de tous les pays ; qu'elle fut dans tous les tems, et chez tous les peuples, ce qu'elle est aujourd'hui, mais non pas, *à beaucoup près*, tout ce qu'elle est aujourd'hui.

La troisième, que le SYSTÈME MUSICAL est indépendant de la volonté de l'homme, et que c'est l'homme qui, par son organisation, est asservi à ce système, comme à tout ce qui lui fait éprouver de la peine ou du plaisir.

La quatrième, qu'il existe dans la Nature un Type ou modèle du SYSTÈME MUSICAL, d'accord avec notre oreille; que ce Type, toujours inutile à l'Art, parce qu'il était mal connu, va servir à interpréter complétement tout ce qui se fait en Musique, par la vraie explication que j'en donne.

La cinquième, enfin, que la vraie GAMME est celle donnée par ce Type de la Musique qui naît de la résonnance, une et multiple, d'une corde d'instrument ou d'un corps sonore quelconque.

ERRATA.

DISCOURS PRÉLIMINAIRE. Page 15, ligne 8, au lieu de *ames sensibles*, lisez *personnes sensibles*.

Ibid. page 27, ligne 2, au lieu de *base*, lisez *basse*.

Ibid. page 28, ligne 21, au lieu de *imminent*, lisez *éminent*.

COURS COMPLET. Page 8, ligne 14, au lieu de *qu'il n'entendrait*, lisez *qu'il n'entend*.

Ibid. page 9, ligne 3, au lieu de *sons*, lisez *sens*.

CHAPITRE IV.

De la Mélodie et de l'Harmonie, en général; et des Consonnances et des Dissonnances.

LA MÉLODIE est l'art de faire succéder un son à un autre. Elle marche élémentairement par secondes majeures ou mineures. (*Pl.* 3, *fig.* A.)

Elle n'est qu'une des parties principales de la véritable Musique. Elle est tout dans le Plain-chant; et elle était presque tout aussi chez les Grecs, parce que le système de ces deux espèces de Musique *incomplettes*, est purement *Mélodique*.

L'HARMONIE est l'art de faire succéder, régulièrement, et, à-la-fois, plusieurs sons à plusieurs autres. Elle marche élémentairement par tierces majeures ou mineures : *sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la*, *ut*, *mi*. (*Pl.* 3, *fig.* B.)

Selon l'acception la plus commune, l'HARMONIE n'est que la science des Accords et de leur succession; et on ne met au rang des Accords que les ensembles de Trois Notes différentes, au moins, et de quatre, au plus (1). Tout autre ensemble est regardé

(1) Son et Note ne sont pas synonymes. Le Son change à chaque Modification de la même Note, soit que cette modification soit opérée par un *bémol* ou un *dièze*, ou par un changement d'octave. L'octave n'est donc pas une note différente, mais un son différent. Ainsi les octaves, répétées deux, trois ou quatre fois, ne changent pas le nom d'un accord, mais l'effet. (*Pl.* 3, *fig.* C.)

comme incomplet ou au-dessus du complet, et formant, dans ce dernier cas, deux Accords au lieu d'un seul. Cela vient de ce que, d'une part, *Rameau* a regardé la Résonnance naturelle d'un corps sonore, comme formant toujours et exclusivement un Accord parfait, et de ce que, de l'autre, il a considéré l'art comme n'y ajoutant jamais qu'un son, ordinairement à la septième de la note fondamentale. Je dis ordinairement, car ceux qui connaissent le *double-emploi*, qui n'est qu'*une duplicité de l'esprit de système*, savent qu'alors le son *sensé ajouté par l'art*, est la sixte de la note fondamentale, et non la septième (1).

Puisque l'Harmonie signifie accord entr'elles des parties d'un tout, l'Harmonie existe réellement depuis deux Notes entendues à-la-fois, jusqu'à cinq inclusivement, comme ne formant qu'un seul et unique ensemble, comme un seul et unique Accord.

L'action d'un Son est une *Sonnance* (2).

L'action de deux sons qui se font entendre à-la-fois est une consonnance, puisque con-sonner signifie sonner ensemble, sonner avec un autre : *cum*

---

(1) Que ceux de mes lecteurs qui n'ont aucune idée de ce *Double-emploi*, ni du système de la Basse fondamentale, ne s'en inquiètent pas : ils apprendront ce que c'est, en tems et lieu.

(2) Ce mot n'existe pas; mais il faut supposer, pour un moment, qu'il existe. Le mot Ré-sonnance n'est que la récidive de la sonnance; parce que l'air, frappé par un corps élastique, ne sonne pas une fois seulement, mais beaucoup de fois. L'air *sonne* la première fois; il *ré-sonne* la seconde et toutes les autres, et c'est ce que nous appelons *résonner*.

sonare. Mais l'art a restreint la signification du mot Consonnance, à celle de *bien sonner* ensemble. Il faut donc que deux sons sonnent bien ensemble, pour mériter le nom de Consonnance.

Quand ils sonnent mal ensemble, ils forment une *Dissonnance*. Le mot Dissonnance est composé, 1°. de la préposition *Dis* ou *Di*, qui signifie de part et d'autre, et qui est l'opposé de *cum* ou *co*; et 2°. du substantif *Sonnance*. C'est l'effet de deux sons qui ne se marient pas bien ensemble, qui ne laissent pas l'oreille en repos, qui tiennent l'ame en suspens, parce qu'ils ne lui font entendre que la première moitié d'une proposition. C'est par un second Accord que cette proposition se complette.

AVERTISSEMENT.

Malgré que mon système diffère essentiellement de tous ceux qui ont été successivement reçus jusqu'à ce jour, je me bornerai, le plus souvent, à l'exposer comme s'il était déja généralement adopté. Mais j'aurai soin de mettre à la fin de chaque cahier, des observations propres à lever toute espèce de doute. Par ce moyen, mes principes étant plus rapprochés, ils s'établiront mieux dans l'esprit de mes lecteurs; et les personnes qui n'ont encore étudié aucun des systèmes connus, ne se trouveront pas arrêtées par les discussions qu'ils font naître à chaque instant.

*Des Consonnances et des Dissonnances que les Notes forment entr'elles, comparées deux à deux, dans le Ton d'*Ut, *dans le genre diatonique et dans le mode majeur* (Pl. 3, fig. D.).

Les Notes SOL, SOL, SI, RÉ, FA, *la*, *ut*, *mi*, comparées à SOL, donnent :

1°. L'*Octave* SOL, SOL, Consonnance parfaite.

2°. La *Tierce majeure sol*, *si*, Consonnance imparfaite de la première classe.

3°. La *Quinte juste*, *sol*, *ré*, Demi-Consonnance.

4°. La *Septième mineure*, *sol*, *fa*, Dissonnance du premier degré (1).

5°. La *Neuvième majeure*, *sol*, *la*, Dissonnance au deuxième degré.

6°. *La Quarte juste*, *sol*, *ut*, Demi-Dissonnance.

7°. La *Sixte majeure*, *sol*, *mi*, Consonnance imparfaite de la première classe.

Il faut remarquer que dans le TYPE de la Musique, *sol*, *sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la*, *ut*, *mi*, *sol*, il y a une progression graduelle vers la dissonnance jusqu'à l'intervalle de Neuvième *sol*, *la*.

EXEMPLE : *sol*, *sol*, consonnance parfaite.

Sol-si, consonnance imparfaite : premier degré de diminution de consonnance.

Sol-ré, Demi-Consonnance : second degré de diminution de consonnance.

Sol-fa, Dissonnance du premier degré.

Sol-la, Dissonnance-maxime, le plus dissonnant

---

(1) Le premier degré est le moins *Dissonnant*.

de tous les intervalles du Type Musical direct, dans le genre diatonique.

Après cet intervalle, on est ramené graduellement vers la consonnance parfaite par

Sol, *ut*, quarte juste, qui n'est plus qu'une demi-Dissonnance ;

Et par *sol*, *mi*, sixte majeure, consonnance imparfaite.

Sol, *sol*, est la consonnance parfaite.

Les sept Notes comparées à Si, donnent :

Si, *si*, octave, consonnance parfaite. (*Pl.* 3, *fig.* E.)

Si, *ré*, Tierce mineure, consonnance imparfaite de la deuxième classe.

Si, *fa*, Fausse-Quinte, Dissonnance *sensible*. Je la nomme ainsi, parce que c'est elle qui fait sentir le Ton où l'on est (1).

Si, *la*, septième mineure, Dissonnance du premier degré.

Si, *ut*, neuvième mineure, Dissonnance du troisième degré.

Si, *mi*, quarte juste, Demi-Dissonnance.

Si, *sol*, sixte mineure, consonnance imparfaite de la deuxième classe.

---

(1) *La Note sensible* n'est telle (en Ut) qu'autant qu'on va du *si* au *fa*, ou du *fa* au *si*, soit en passant ou non par les Notes intermédiaires, comme *fa sol la si ;* ou lorsqu'on fait entendre ces deux Notes à-la-fois ; car c'est la Fausse-Quinte *si fa*, ou le Triton *fa si* qui signale le Ton d'Ut et le distingue de tout autre Ton, par la raison qu'il n'y a que cette seule fausse-quinte, dans le genre diatonique.

Les sept Notes, comparées à RÉ, donnent :

RÉ, RÉ, octave, consonnance parfaite. (*Pl.* 3, *fig.* F.)

Ré, *fa*, tierce mineure, consonnance imparfaite de la deuxième classe.

Ré, *la*, quarte juste, Demi-Consonnance.

Ré, *ut*, septième mineure, Dissonnance du premier degré.

Ré, *mi*, neuvième majeure, Dissonnance du deuxième degré.

Ré, *sol*, quarte juste, Demi-Dissonnance.

Ré, *si*, sixte majeure, consonnance imparfaite de la première classe.

Les sept Notes, comparées à FA, donnent :

FA, FA, octave, consonnance parfaite. (*Pl.* 3, *fig.* G).

Fa, *la*, tierce majeure, consonnance imparfaite de la première classe.

Fa, *ut*, quinte juste, demi-consonnance.

Fa, *mi*, septième majeure, dissonnance du quatrième degré.

Fa, *sol*, neuvième majeure, dissonnance du deuxième degré.

Fa, *si*, quarte superflue, appelée *triton*, c'est-à-dire, trois tons, parce que la distance ou l'intervalle de *fa* à *si* est de trois tons. C'est la Dissonnance sensible *si*, *fa*, renversée.

Fa, *ré*, sixte majeure, consonnance imparfaite de la première classe.

Les sept Notes, comparées à LA, donnent :

LA, LA, octave, consonnance parfaite. (*Pl.* 3, *fig.* H.)

La, ut, tierce mineure, consonnance imparfaite de la deuxième classe.

La, mi, cinquième juste, demi-consonnance.

La, sol, septième mineure, dissonnance du premier degré.

La, si, neuvième majeure, dissonnance du deuxième degré.

La, ré, quarte juste, demi-dissonnance.

La, fa, sixte mineure, consonnance imparfaite de la deuxième classe.

Les sept Notes, comparées à UT, donnent :

UT, UT, octave, consonnance parfaite. (*Pl.* 3, *fig.* I.)

Ut, mi, troisième majeure, consonnance imparfaite de la première classe.

Ut, sol, quinte juste, demi-consonnance.

Ut, si, septième majeure, dissonnance du quatrième degré.

Ut, ré, neuvième majeure, dissonnance du deuxième degré.

Ut, fa, quarte juste, demi-dissonnance.

Ut, la, sixte majeure, consonnance imparfaite de la première classe.

Les sept Notes, comparées à MI, donnent :

MI, MI, octave, consonnance parfaite. (*Pl.* 3, *fig.* K.)

Mi, *sol*, tierce mineure, consonnance imparfaite de la deuxième classe.

Mi, *si*, quinte juste, demi-consonnance.

Mi, *ré*, septième mineure, dissonnance du premier degré.

Mi, *fa*, neuvième mineure, dissonnance du troisième degré.

Mi, *la*, quarte juste, demi-dissonnance.

Mi, *ut*, sixte mineure, consonnance imparfaite de la deuxième classe.

Classification générale des intervalles dans le genre Diatonique.

Intervalles consonnans. (Pl. 3, fig. L.)

Les OCTAVES (justes) sont des *Consonnances parfaites.*

Les TIERCES majeures et les SIXTES majeures sont des *Consonnances imparfaites* de la première classe.

Les TIERCES mineures et les SIXTES mineures sont des *Consonnances imparfaites* de la deuxième classe.

Les QUINTES justes sont des *Demi-Consonnances.*

Intervalles dissonnans. (Pl. 3, fig. M.)

Les QUARTES justes sont des *Demi-Dissonnances.*

Les FAUSSES QUINTES sont des Dissonnances sensibles.

Les TRITONS ou QUARTES SUPERFLUES, sont des *Dissonnances sensibles renversées.*

En outre de ces Dissonnances, il y en a d'autres divisées en quatre classes tou ours plus dissonnantes, en allant de la première à la quatrième.

Les SEPTIÈMES mineures sont des intervalles *dissonnans* au premier degré seulement.

Les NEUVIÈMES majeures sont des intervalles *dissonnans* au deuxième degré.

Les Neuvièmes mineures sont dissonnantes au troisième degré.

Les septièmes majeures sont dissonnantes au quatrième degré.

Il faut remarquer que plus un intervalle dissonnant est rapproché, et plus il est dissonnant.

Les septièmes et les neuvièmes, rapprochées au point de contact, au point où elles se touchent et se heurtent, sont beaucoup plus dissonnantes qu'autrement.

La fausse quinte renversée (qui est le Triton) est plus dissonnante alors que non renversée.

Au contraire, une consonnance rapprochée D'UNE *octave, est plus consonnante.*

L'octave devient unisson, et forme une uni-sonnance.

La *sixte* devient *tierce*, qui est plus consonnante que la *sixte*. J'en dirai la raison quand je traiterai de l'UNITÉ et de la VARIÉTÉ, ces deux lois fondamentales de la Musique et de tous les beaux arts. (1)

(1) Il faut prendre garde que, dans tout ceci, il n'est uniquement question que du genre diatonique.

CHAPITRE V.

Des Accords.

D'APRÈS le Type musical, selon l'Harmonie, *sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la*, *ut*, *mi*, qui doit être toujours présent à la pensée, il est aisé de voir que les Tierces sont les intervalles élémentaires et constitutifs des Accords.

Ainsi, comme une Consonnance est composée de deux Sons qui sonnent bien ensemble, un Accord consonnant est composé de deux de ces Consonnances.

Un accord consonnant n'est donc qu'une double Consonnance, ou l'ensemble de deux Consonnances. (*Pl.* 4, *fig.* A.)

Un Accord Dissonnant est l'ensemble de trois Consonnances. (*Pl.* 4, *fig.* B.)

Cependant deux tierces majeures, telles qu'*Ut*, *mi*, et *mi sol dièze*, qui sont séparément deux consonnances, quand elles sont réunies, elles forment un accord dissonnant. (*Pl.* 4, *fig.* C.)

Il semble donc qu'il y ait dans les Consonnances une sorte de *sexe*. Et, comme deux hommes ne peuvent former, ensemble, une union propre à propager leur espèce, ainsi, deux Tierces majeures ne peuvent former un accord parfait.

Par la même raison, deux *Tierces mineures* ou deux femmes ne peuvent pas non plus former un Accord parfait.

J'en demande pardon à l'amitié; mais toute sainte,

toute précieuse, toute chère qu'elle est à mes yeux, elle ne peut pas former une union parfaite, en tout point, lorsqu'elle unit deux êtres du même sexe. Deux Tierces mineures et une Tierce majeure, comme deux femmes et un homme, forment aussi un ensemble dissonnant. Ainsi, comme les états les mieux policés de l'Europe, la Musique rejette la polygamie, ou du moins elle ne prétend pas donner une association de ce genre, comme pouvant former un accord parfait, mais comme un ensemble naturellement dissonnant.

Laissons le langage figuré pour revenir à celui qui convient plus particulièrement à la matière dont je traite.

Comme il y a sept Notes, il peut y avoir, dans chaque Ton, sept Accords composés de deux tierces. (*Pl.* 4, *fig.* D.)

Six de ces Accords sont consonnans, c'est-à-dire, composés d'une tierce majeure et d'une mineure, et se nomment Accords parfaits.

Trois de ces Accords se nomment Accords parfaits majeurs.

Ce sont ceux des trois Notes principales de la gamme majeure et diatonique, savoir: l'Accord parfait de la Dominante, celui de la Tonique et celui de la Quarte, parce que la première Tierce de chacun de ces Accords est majeure. Exemple : *Sol*, *si*, *ré*; *ut*, *mi*, *sol*; *fa*, *la*, *ut*. (*Pl.* 4, *fig.* E.)

Trois de ces Accords parfaits sont mineurs, parce que leur première tierce est mineure.

Ré, *fa*, *la*; *la*, *ut*, *mi*; *mi*, *sol*, *si*. (*Pl.* 4, *fig.* F.)

Le septième accord est composé de deux Tierces

mineures et, par conséquent, il est dissonnant. Et comme j'ai appellé la Fausse quinte, *si*, *fa*, dissonnance sensible, j'appellerai l'accord, *si*, *ré*, *fa*, Accord imparfait diatonique et sensible. (*Pl.* 4, *fig.* G.)

Il y a également sept Accords Dissonnans, composés chacun de trois Tierces, et nommés Accords de septième, parce que la quatrième note de chacun de ces Accords est à sept degrés au-dessus de la première. (*Pl.* 4, *fig.* H.)

Sol, *si*, *ré*, *fa*.
La, *ut*, *mi*, *sol*.
Si, *ré*, *fa*, *la*.
Ut, *mi*, *sol*, *si*.
Ré, *fa*, *la*, *ut*,
Mi, *sol*, *si*, *ré*.
Fa, *la*, *ut*, *mi*.

Il y a aussi sept accords composés de quatre Tierces, tous appellés Accords de neuvième, parce que, de la première à la cinquième Note de chacun de ces Accords, il y a l'intervalle d'une neuvième. (*Pl.* 4, *fig.* I.)

Sol, *si*, *ré*, *fa*, *la*.
La, *ut*, *mi*, *sol*, *si*.
Si, *ré*, *fa*, *la*, *ut*.
Ut, *mi*, *sol*, *si*, *ré*.
Ré, *fa*, *la*, *ut*, *mi*.
Mi, *sol*, *si*, *ré*, *fa*.
Fa, *la*, *ut*, *mi*, *sol*.

Tout Accord composé de deux tierces, peut se renverser directement de deux manières, c'est-à-dire,

qu'au lieu d'employer la première note à la partie la plus basse, ou la plus grave, on peut y mettre la seconde ou la troisième note. (*Pl. 5, fig.* A.)

(A) La première portée de cet exemple représente les sons d'un accord parfait, arrangés dans l'ordre généalogique. C'est la corde *sol*, qui engendre *si*, puis *ré*, etc.

(a) La seconde portée présente le fils aîné, *si*, et le second *ré*, puis leur mère, la Note *sol*. L'ordre généalogique est donc renversé, mais le moins possible : c'est le premier renversement direct de l'accord *sol*, *si*, *ré*.

(a) La troisième portée présente *si*, *ré*, *sol*, et par conséquent, le fils puîné avant l'aîné, et avant leur mère *sol*; l'ordre généalogique et fondamental y est donc doublement renversé. C'est pourquoi on appelle chacun de ces accords, second renversement d'un accord de deux tierces.

Comme on désigne les Accords par un ou par plusieurs des intervalles qui se trouvent entre les Notes qui les composent, ceux semblables à *si*, *ré*, *sol*, où il y a un intervalle de sixte de la première note à la troisième, comme *si*, *sol*, on les appelle accords de sixte, parce qu'on ne fait pas mention de la tierce *sol*, *si*.

Ceux composés d'une quarte et d'une sixte *ré*, *sol*, *si*; où il y a *ré-sol*, et *ré-si*, on les appelle accords de quarte et sixte; et quand on substitue des chiffres au nom des intervalles, on désigne chaque premier renversement d'un accord parfait par un 6, et chaque second, par un $\frac{6}{4}$.

Mais la meilleure manière d'enseigner étant, selon moi, d'apprendre aux élèves le plus de choses avec

le moins de mots possibles, je n'entrerai pas ici dans le détail des *Accords*, en donnant à chaque renversement, des noms et des chiffres particuliers. Je me bornerai à montrer les différentes faces directes de ces accords, et à désigner ces faces par 1, 2, 3, pour chaque accord Parfait; par 1, 2, 3, 4, pour chaque accord de Septième; et par 1, 2, 3, 4, 5, pour chaque Accord de Neuvième. Je n'entrerai même dans ce détail qu'autant que le sens de la phrase l'exigera; renvoyant à la fin de ce Cours, pour l'invention pédantesque des chiffres, et pour le détail des Accords.

Tout Accord composé de trois tierces consécutives, enfin, tout Accord de Septième a quatre faces directes. *Sol*, *si*, *ré*, *fa*, 1re. face directe, généalogique, ou fondamentale. (*Pl.* 5, *fig.* B.)

Si, *ré*, *fa*, *sol*, seconde face directe, mais non généalogique, ni fondamentale (1).

Ré, *fa*, *sol*, *si*, troisième face directe.

Fa, *sol*, *si*, *ré*, quatrième face directe.

Il en est de même des six autres accords de Septième du même exemple, et de tout autre accord de la même espèce.

Tout Accord de Neuvième n'a qu'une seule face directe, parce qu'on ne peut le renverser sans former une cacophonie. Elle résulte de trois Notes qui se touchent comme *fa*, *sol*, *la*. (*Pl.* 5, *fig.* C et D.)

---

(1) J'appelle *renversemens directs* ou *faces directes* d'un Accord, l'ordre fondamental et renversé de cet Accord, quand les notes sont prises le plus près possible, et dans la même octave. Comme, 1°. *Sol*, *si*, *ré*, *fa*; 2°. *Si*, *ré*, *fa*, *sol*; 3°. *Ré*, *fa*, *sol*, *si*; 4°. *Fa*, *sol*, *si*, *ré*. — *Sol*, *ré*, *fa*, *si* est indirect.

Les consonnances simples et les dissonnances simples, ne se renversent pas non plus, parce qu'alors elles changeraient de nature. (*Pl. 5, fig.* E.)

CHAPITRE VI.

Du Ton.

Le Ton est la hiérarchie, l'ordre établi entre les Notes d'un genre et d'un mode. La Gamme naturelle, la vraie gamme *SOL*, *la*, *si*, *UT*, *ré*, *mi*, *FA*, présente cet ordre, en nous montrant la Tonique au centre; la Dominante et la Quarte aux deux extrémités.

J'ai déja dit que ce sont là les trois Notes principales du Ton. La TONIQUE l'emporte sur toutes les Notes. C'est elle qui joue le premier rôle dans le Ton. Elle est le centre de gravité, le but de tous les buts, la fin de toutes les fins; en un mot, c'est à elle que le sceptre de l'empire musical est confié.

La Dominante est la seconde Note en dignité, c'est le second point vers lequel tout se dirige. Elle est la corde génératrice de tous les sons d'un Ton, dans les trois Genres, et dans les deux Modes.

C'est en vain qu'on a essayé d'asseoir, sur une Tonique, la génération harmonique. En admettant cette hypothèse, on est jetté dans un autre Ton, ou dans le genre chromatique, dès la quatrième Note. (*Pl. 5, fig.* F.) Or, est-il croyable que la Nature, toujours si conséquente dans sa marche, puisse venir placer ainsi un seul son chromatique parmi les sons

diatoniques, sans qu'il puisse exister aucun moyen de pallier une telle dérogation à l'ordre qui est son essence ? Une Nature semblable n'annoncerait pas un être infiniment intelligent pour son auteur, et ne devrait pas servir de modèle à ceux qui raisonnent. Mais cessons de blasphémer, même hypothétiquement, contre elle, et disons franchement, que si d'habiles gens ont pu se méprendre, en cherchant à établir un système sur ce phénomème, il n'y a plus que de pauvres têtes qui puissent résisterà l'évidence de celui par lequel j'explique, si naturellement ici, la génération harmonique, à moins que l'esprit de parti, le plus déraisonnable de tous, ne s'en mêle (1).

Il est donc incontestable que la Dominante est la corde génératrice du Ton, puisque tout s'ordonne et s'explique, on ne peut mieux, d'après ce principe; et que rien ne s'ordonne et ne s'explique bien, quand on y substitue une Tonique.

Quoique la dominante soit la corde génératrice du Ton, cela n'empêche pas que la Tonique ne préside souverainement au Ton, dont elle est le centre d'UNITÉ et de GRAVITÉ.

La Dominante ne préside que secondairement à l'unité du Ton.

Je dois peut-être dire, à ceux qui sont encore scandalisés, que j'enlève à la Tonique la prérogative d'enfanter les Notes d'un Ton; que l'Être Incréé a dû en agir de la sorte, si on lui suppose l'intention

(1) Dans ce cas, on sait qu'il est inutile d'établir des principes, de donner des preuves; car ce n'est pas de l'ouvrage dont il est alors question, c'est de celui qui l'a fait; et empêcher qu'on lui rende justice, est tout ce qu'on veut.

de vouloir nous guider, en nous donnant un Type de la Musique.

En ne nous donnant que l'*Accord parfait*, comme on l'avait supposé, il n'eût formé qu'une nature inerte et sans mouvement. Les hommes jettés sur la terre, sans besoins et sans desirs, ressembleraient à ce Type musical, qui ne présenterait seulement qu'un Accord parfait; (*Sol*, *si*, *ré*.) mais l'équilibre s'y rompant dès la quatrième note harmonique, (*sol*, *si*, *ré*, *fa*,) le mouvement s'établit, et l'on sent le besoin d'un second accord. Il s'accroît encore au cinquième son; (*sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la*,) mais l'Accord parfait de la Tonique (*ut mi*, *sol*,) vient satisfaire ce besoin pressant, et rétablir l'équilibre; ce qui est absolument conforme à la nature de l'homme et à tout ce qui est créé (1).

Cet équilibre est devenu bien plus doux et bien plus précieux que le premier *sol*, *si*, *ré*, parce que ce second équilibre, ce second accord parfait avait été précédé du plus vif desir, excité par *fa* et *la*, ajoutés à *sol*, *si*, *ré*.

D'après cela, je conclus que la Musique n'est qu'une suite d'Accords appellans et appellés; que la Période musicale n'est qu'une suite de PROPOSITIONS HARMONIQUES, composées d'un Accord *antécédent* et d'un *conséquent*. Mais, comme il y a une Hiérarchie

(1) Quant à l'accord *sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la*, il doit peu s'employer, parce qu'il peint une situation extrême : le besoin est suffisamment excité par *sol*, *si*, *ré*, *fa*; c'est en faire un tourment que d'aller au-delà. Or, cet état n'étant pas habituel dans la nature, il ne doit pas être trop fréquemment présenté par l'art.

dans les Notes, il y en a une aussi dans les Propositions musicales, qu'on nomme, vulgairement, Cadences harmoniques. C'est ce qui va être successivement démontré.

CHAPITRE VII.

Des Propositions Musicales ou des cadences harmoniques, et par occasion de la Basse Fondamentale.

Les Accords vont cesser d'être des matériaux isolés. Je vais montrer comment, unis, deux à deux, ils forment des propositions musicales.

Nous avons vu qu'il peut y avoir sur chacune des sept Notes un accord composé de deux, de trois, de quatre ou même de cinq Notes différentes, et cela sans compter les octaves, qui peuvent être doubles, triples et quadruples, moyennant certaines précautions. Eh bien! Il n'est pas un de ces Accords qui ne puisse être suivi alternativement de tous les autres.

Les règles tracées par *Rameau*, sur la marche de la Basse fondamentale, qu'il voulait circonscrire, sont donc une erreur. Mais cette erreur accuse moins son génie que sa précipitation.

La Basse fondamentale n'est autre chose que la première Note de chaque Accord, pris dans l'ordre naturel, qui est celui de Tierces. Vouloir que cette Basse marche sans cesse par intervalles consonnans, c'est restreindre la Peinture à n'employer que trois

ou quatre couleurs différentes ; ce qui n'a pas le sens commun.

Mais il est très-vrai de dire que les moyens les plus simples, et, par conséquent, les meilleurs à employer, *le plus fréquemment*, se trouvent dans la marche d'une Basse fondamentale, qui procède par tierce ou par quinte, ou par sixte, alternativement, ou consécutivement.

Voilà à quoi l'on doit réduire toutes les règles tracées à ce sujet, le reste est faux et absurde.

Vouloir réduire toutes les cadences Harmoniques à quatre est une autre erreur qui part de la même source, et dont on doit faire le même cas que de la précédente.

Le mot cadence (1) vient du latin *cadere*, qui signifie tomber. Cependant ce mot ne veut pas dire ici faire une chûte, mais s'asseoir, se reposer, tomber d'aplomb, s'unir avec un autre, s'emboîter.

Faire une chûte est le contraire de cela. Par exemple, on ne dit pas d'un état qui dépérit ou chancèle, qu'il tombe en *cadence*, mais au contraire, qu'il tombe en *décadence*, c'est-à-dire *hors de la cadence ;* car *de* signifie là *hors* ou *dehors*.

Former une *Cadence* ou une *Proposition* musicale, c'est donc lier un accord avec un autre. La cadence a lieu lorsqu'on passe régulièrement d'un Accord consonnant ou d'un Accord dissonnant à un consonnant. (*Pl.* 6, *fig.* A, B, C, D.)

---

(1) La cadence dont il est ici question, n'est pas le battement de deux notes, le *trill* des italiens, mais le passage d'un accord à l'autre.

Je nomme le premier accord d'une Cadence l'*Antécédent ;* le second, je le nomme le *Conséquent. Anté-cédent* veut dire, *avant-posé*, et par conséquent Accord-posé avant un autre qui doit le suivre.

Con-séquent, *cum-sequens*, *Avec-suivant.* Accord qui va avec un autre, et qui le suit.

Passer régulièrement d'un Accord à un autre, c'est faire passer chaque partie de l'Antécédent à la Note du Conséquent qui l'attire, et c'est ce que les Musiciens appellent *sauver* ou *résoudre*, mais avec cette différence très-remarquable qu'ils croient ne devoir sauver que la Note de l'Antécédent, qui dissonne dans l'Antécédent même, tandis qu'il faut en sauver toutes les Notes qui sont en contact avec celles du Conséquent, dissonnantes ou non.

Il suit du besoin de sauver les Notes d'un Accord antécédent par celles du Conséquent, avec lesquelles elles sont en contact, qu'il existe une véritable Attraction ou Affinité entre ces Notes.

Comme celle reconnue en physique, par rapport à la pesanteur des Corps, cette *Attraction* agit en raison inverse de la distance. Ensorte qu'une note qui n'est qu'à un semi-ton de celle qui doit la suivre se trouve bien plus puissamment attirée par elle, que si elle en était à un ton d'intervalle.

Voilà une nouvelle analogie que j'ai découverte dans la nature, et qui prouve l'accord merveilleux qui règne parmi les choses les moins ressemblantes, en apparence.

Comme c'est tantôt le son grave qui attire le son aigu, et tantôt le son aigu qui attire le son grave,

il suit de-là que l'attraction n'est pas en raison de la gravité, mais en raison de la proximité.

J'appelle *Proposition musicale* ce qu'on nomme Cadence harmonique, parce que ne voyant dans la Musique qu'une langue, je dois saisir tous les rapports qui existent entr'elle et les langues proprement dites.

Ce qu'on nomme une *Proposition Grammaticale*, est l'ensemble d'un sujet et d'un attribut, affirmé par un mot qu'on nomme *Verbe*. Comme : *Lysias* est *heureux*. *Lysias* ouï *heureux*, dirait la même chose, si l'usage n'avait consacré le mot *est*, le verbe *être* enfin, pour exprimer cette affirmation.

Il n'y a donc que deux mots essentiels dans la proposition grammaticale, le sujet et l'attribut.

Le verbe n'est qu'un mot factice, très-ingénieusement inventé, il est vrai, par rapport aux langues de convention où il fait un effet admirable, mais il ne doit ni ne peut s'exprimer dans les langues naturelles. En conséquence, la *Proposition* ou *Cadence musicale* n'est composée que de deux accords et ne peut l'être de trois. Je ne sais si cette raison métaphysique sera sentie de tout le monde, mais elle me paraît aussi simple que vraie.

La proposition négative n'étant qu'un renversement de la proposition affirmative et une invention de l'art, il suit de-là qu'elle n'est point admissible dans une langue naturelle, quoiqu'elle répande une agréable variété dans les langues inventées par les hommes.

L'Antécédent est donc le sujet d'une Proposition musicale, et le Conséquent en est l'attribut. En effet, quand on va des premiers sons du Type musical aux derniers sons de ce même Type, de *sol*, *si*, *ré*, *fa*,

à *ut, mi, sol*, on ne fait que passer d'un son principal aux différens harmoniques de ce *sol*, d'un sujet ou substantif à ses qualités ou attributs, que l'on nomme *adjectifs*, en terme de grammaire.

Ce passage de *sol, si, ré* à *Ut, mi, sol*, s'appelle la *Cadence parfaite*. L'inverse est l'imparfaite.

Jusqu'ici on n'avait fait que sentir, que le passage de la dominante à la Tonique forme une Cadence parfaitement concluante, le Type musical nous en fournit la raison, c'est qu'on y va du son principal aux sons accessoires ou harmoniques, et que, dans la Cadence imparfaite, on va des sons accessoires au son principal, d'*ut, mi, sol*, à *sol si, ré*, ce qui forme une marche rétrograde : Il est donc tout simple qu'une marche directe soit préférable à une marche rétrograde.

Analyse des Cadences formées par deux Accords composés de deux tierces, considérées sous le rapport de la Salvation.

On a vu précédemment qu'il y a sept Notes diatoniques ou de première création ; que chacune de ces Notes a un accord composé de deux tierces ; on va voir aussi que chacun de ces sept accords peut être suivi alternativement des six autres, ce qui forme six Cadences ou Propositions musicales différentes pour chaque note de la gamme.

L'Accord *sol, si, ré*, peut donc être *suivi* de l'accord *la, ut, mi*, ou de *si, ré, fa*, ou d'*ut, mi, sol*, ou de *ré, fa, la*, ou de *mi, sol, si*, ou de *fa, la, ut*. (*Pl.* G, *fig.* E.)

Analyse de la Cadence à la seconde, formée par l'Accord sol, si, ré, sol, *passant à* la, ut, mi.

Le *sol* du dessus y descend à *mi*, (1) parce que la basse sauvant son *sol* par le *la* suivant, laisse celui du dessus libre de procéder par degrés disjoints, c'est-à-dire, par intervalles plus grands qu'une seconde.

Le *ré* descend à *ut*.

Le *si* descend à *la*.

Le *sol* de la basse monte à *la*.

On demandera peut-être pourquoi le *ré* de la seconde partie ne monte pas à *mi* ? C'est que *ré* et *mi* sur *sol* et *la*, qui sont à la basse, formeraient deux quintes justes; ce qui est très-expressément défendu. La seule raison qu'on en donne, c'est que *cela déplaît à l'oreille*. Mais pourquoi cela déplaît-il à l'oreille ? C'est-là ce qui était difficile à trouver, et qui paraîtra cependant tout simple, quand je l'aurai dit. Cela est défendu, parce que deux Quintes justes de suite détruisent l'impression de l'*Unité de Ton*. *Ré-mi*, *sol-la*, présentent également le Ton de *sol* majeur, celui d'*Ut* majeur, et celui de *la* mineur; et présenter plusieurs Tons à-la-fois, c'est n'en présenter aucun; ce qui est absolument contraire au jugement et à la raison. Car que notre ame soit émue par les mots d'une langue, ou par les *sons* de la Musique,

(1) Quand je dis que le *sol* descend à *mi*, je veux dire que la Partie qui fait le *sol*, fait ensuite le MI. Cette manière de s'exprimer étant plus abrégée, je continuerai d'en faire usage.

elle repousse également toute espèce d'ambiguité; elle veut enfin que la porte soit ouverte ou fermée; et comme ce serait vouloir l'impossible que de prétendre qu'elle fût tous les deux à-la-fois, ce serait se montrer également déraisonnable que de vouloir faire entendre deux Tons différens ensemble; car ce qui fait qu'un ton n'est pas l'autre, est précisément ce qui détermine le Ton, et s'oppose à ce qu'il en puisse exister deux à-la-fois.

Par exemple, le *fa* naturel empêche que la série *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, ne soit dans le Ton de *Sol* majeur, et fait que cette série est exclusivement dans le Ton d'*Ut* majeur. Le *si* naturel est ce qui empêche que cette même série ne soit en *fa* majeur, et ainsi des autres.

(*Il faut bien observer qu'on ne parle ici que du genre diatonique, car* sol, la, si, ut, ré, mi, fa, *pourrait être en* Sol *chromatique ou en* Fa *chromatique.*)

Il faut que le Ton soit toujours décidé par ce qu'on entend ou par ce qu'on vient d'entendre, sans quoi l'on parle d'une manière peu intelligible, et il y a défaut de clarté et galimathias.

Il faut donc éviter de faire deux Quintes justes de suite, par mouvement semblable, et sur-tout dans les parties les plus saillantes: comme de la *basse* avec le *dessus*. Il faut même s'en abstenir dans les parties intermédiaires, parce que deux parties à la quinte juste sont trop indépendantes l'une de l'autre, et par conséquent destructives de l'*Unité*. Il n'est qu'une exception à cette règle, et la majeure partie des

grands-maîtres semble même n'en reconnaître aucune, ce qui est peut-être pousser trop loin le scrupule, et se montrer l'esclave de la lettre de la loi, tandis qu'il suffirait d'en remplir l'esprit. Cependant, en ceci comme en bien d'autres choses, il vaut mieux se montrer timide que trop hardi, puisque la stricte observation y est sans inconvénient, et que le relâchement en a plus d'un.

On ne doit pas non plus faire entendre plusieurs Quartes justes de suite sur la Basse; elles détruisent presqu'autant l'impression de l'*Unité* de Ton, qu'une suite de Quintes justes. Il y a cependant cette différence essentielle entr'elles, c'est que les Quintes sont proscrites de quelque manière qu'elles soient placées, tandis que les Quartes sont très-admissibles quand elles se font de la partie intermédiaire avec le dessus. Alors les deux parties supérieures étant consonnantes avec la basse (puisque le dessus en fait la sixte, et la seconde partie la tierce), l'effet des Quartes y est assez atténué pour ne plus détruire l'impression de l'Unité de Ton.

Il faut encore s'abstenir de faire plusieurs Octaves de suite par mouvement semblable dans les parties extrêmes, comme à la Basse et au Dessus, parce qu'elles sont destructives de la *Variété*, à moins que toutes les parties ne fassent les mêmes notes dans la même ou dans différentes octaves. Dans ce cas, il y a en quelque sorte cessation d'Harmonie; les octaves étant regardées comme synonymes des unissons, ce qu'elles ne sont pourtant pas; car il paraît, au contraire, certain que les Grecs n'ont connu d'Harmonie que celle qui résulte de ces mêmes octaves.

Quand le Dessus et la Basse font plusieurs octaves de suite, et que les Parties intermédiaires sont différentes, on pèche tout-à-la-fois contre la *Variété* et contre l'*Unité*.

On pèche contre la Variété, en faisant entendre inutilement les mêmes notes à la Basse et au Dessus. Ces notes pèchent contre l'Unité, parce que deux parties trop éloignées ne font point corps, ne forment point un ensemble assez complet, mais deux chants distincts, qui ne sont ni assez semblables pour former *Unité*, ni assez dissemblables pour établir la *Variété*. Ainsi donc, tout s'explique au moyen de ces deux lois fondamentales, et l'art cesse d'être livré à l'arbitraire ou à des règles éparses sans liaison, comme sans base. La raison vient ici à l'appui de l'oreille, et la sensation de l'une n'est jamais contrariée par le jugement de l'autre. Jusqu'ici on s'est soumis, en quelque sorte, aux règles comme *Galilée* à l'inquisition. Il se disait à lui-même, tout en abjurant, en apparence, l'opinion que c'est la terre qui tourne autour du soleil, « *e pur si muove*, cepen- » dant, elle se meut. Et l'oreille disait aux fausses » règles : Cependant cela est bon ».

De l'Unité, de la Variété et de l'Attraction ou *affinité*, il naît quatre règles secondaires.

La première, que la résolution naturelle des Notes d'un Accord antécédent doit se faire, pour chacune d'elles, sur l'une ou l'autre des notes du Conséquent avec lesquelles elles sont en contact.

La seconde, que la note de l'Antécédent qui se trouve entre deux notes du Conséquent, va de préférence à celle qui n'est qu'à un semi-ton d'intervalle, parce qu'elle est plus attirée par celle-ci que par

celle qui est à la distance d'un ton ; mais si elle est à un ton de l'une ou de l'autre, la Variété ou l'Unité décide, ou laisse libre du choix.

La troisième, que deux parties pouvant faire la même Note de l'Antécédent à l'unisson ou à quelque octave que ce soit ; si cette Note n'aboutit qu'à une seule du conséquent, il n'y a alors qu'une partie qui se sauve ; l'autre va à celle des notes du Conséquent que demande l'Unité ou la Variété.

Dans le cas où la Note de l'Antécédent se trouve entre deux notes du Conséquent, l'une des deux parties sauve cette note en montant, et l'autre en descendant ; cependant l'une ou l'autre des deux parties peut s'abstenir de sauver cette note, et passer à celle du Conséquent que réclame la Variété ou l'Unité.

La quatrième, que quand une Note est commune aux deux Accords de la Cadence, la partie qui fait cette note n'a point de mouvement à faire. Mais si deux parties différentes font cette même note à l'unisson ou à telle octave que ce soit, alors l'une des parties demeure en place, et l'autre va librement à celle des notes du Conséquent qu'exigent l'Unité et la Variété.

Il n'y a donc point de liberté absolue pour quelque Note que ce soit ; et dès qu'un premier accord s'est fait entendre, tout doit marcher conséquemment de l'un à l'autre : c'est ce que les exemples suivans vont éclaircir.

Analyse de la seconde cadence Sol, *si*, *ré*, *sol*-si, ré, fa, *qui est une cadence à la Tierce.* (Pl. 6, fig. E.)

Au premier dessus (1), le *sol* descend à *fa*, seule note du Conséquent qui l'attire, parce que c'est la seule avec laquelle il soit en contact. (Règle première.)

Au deuxième, le *ré* reste en place, parce qu'il est commun aux deux accords, et par-là même, il serait libre d'aller à quelque note du Conséquent que ce fût : il pourrait ici passer au *si* sans rien changer à la Basse ni au premier Dessus, mais seulement au troisième, qui, dans ce cas, passerait à *ré*. (Règle quatrième.)

Au troisième, le *si* de l'Antécédent passe au *si* du Conséquent. (Règle quatrième.)

A la Basse, le *sol* passe à *si*, comme marche fondamentale, mais il pourrait passer à toute autre note du Conséquent, si elles n'étaient prises par les autres parties. (Règle troisième.)

Analyse de la troisième cadence. (Pl. 6, fig. E.)

Sol, *si*, *ré*, *sol*.—*Ut*, *sol*, *ut*, *mi*.
Antécédent. Conséquent.

Cadence à la quarte et parfaite.

Au premier Dessus, le *sol* passe à *mi* par la quatrième règle.

---

(1) Pour abréger, je dirai au premier, au deuxième, au troisième, en sous-entendant *Dessus*. Pour la quatrième partie, je dirai *à la Basse*. Quand je dirai simplement *au Dessus*, ce sera toujours du premier dont il sera question.

Au deuxième, le *ré* va à *ut* ou à *mi* du conséquent, par la deuxième règle.

Au troisième, le *si* va à *ut*, par la première règle.

A la Basse, le *sol* va à *ut*, par la quatrième règle.

Nota. Le *sol* qui est à l'Accord Conséquent suppose que le *ré*, qui est à l'Antécédent, est employé dans deux ou trois parties différentes; que l'une va au *mi*, l'autre à l'*ut*, et la troisième au *sol*, par la troisième règle.

Analyse de la quatrième cadence sol, si, ré, sol.—ré, la, ré, fa. (Pl. 6, fig. E.) *Cadence à la quinte; imitation de l'imparfaite.*

Au premier, *sol* se sauve par *fa* et non par *la*, par la deuxième règle.

Au deuxième, le *ré* de l'Antécédent passe au *ré* du Conséquent, par la quatrième règle.

Au troisième, le *si* descend à *la* par la première règle.

A la basse, le *sol* descend à *ré*, par la troisième règle.

Analyse de la cinquième cadence sol, si, ré, sol —mi, si, mi, sol. (Pl. 6, fig. E.) *Cadence à la sixte.*

Au premier, le *sol* de l'Antécédent passe au *sol* du Conséquent, par la quatrième règle.

Au deuxième, *ré* passe à *mi*, qui le sauve et l'attire. Règle première.

Au troisième, *si* passe à *si*, par la quatrième règle.

A la Basse, *sol* passe à *mi*, par la quatrième règle.

Analyse de la sixième cadence : sol, sol, si, ré — fa, la, ut, fa. (Pl. 6, fig. E.) *Cadence à la septième.*

Au premier, *ré* passe à *fa*, pour éviter les deux quintes justes qui résulteraient de $\frac{ré,}{sol,}\ \frac{ut}{fa}$. La salvation n'a pas lieu ici, parce qu'elle n'est que secondaire, et doit être sacrifiée à la *loi* de l'*Unité*, qui est fondamentale et sans exception.

La salvation n'est qu'un moyen d'atteindre à l'*Unité :* or, quand le moyen ne va pas au but, il ne faut pas changer le but, mais le moyen.

Au deuxième, le *si* monte à *ut*, et ne descend point à *la*, par la raison que le troisième Dessus y monte. (*Variété.*)

Au troisième, le *sol* monte à *la*, par la troisième règle.

A la Basse, le *sol* descend à *fa*, par la troisième règle.

Analyse des six cadences formées par le passage de l'accord la, ut, mi *aux six autres, composés de deux tierces.* (Pl. 6, fig. F.)

PREMIÈRE CADENCE.

Cadence à la seconde : la, ut, mi, la — si, ré, fa.

Au premier, *la* passe à *fa*, sans se sauver, parce qu'il est sauvé dans la Basse, par la troisième règle.

Au deuxième, le *mi* descend à *ré* et ne monte pas à *fa*, pour éviter les deux quintes ; car quoique la seconde quinte $\frac{fa}{si}$ soit fausse, et que celle $\frac{mi}{la}$ soit couverte, cependant, il vaut encore mieux éviter ces

deux quintes admissibles que de les employer ; car, lorsqu'on a à choisir, c'est une sottise que de prendre le pire.

Au troisième, *ut* descend à *si*, par la deuxième règle.

A la Basse, *la* monte à *si*, qui le sauve, qui l'attire et le reçoit.

SECONDE CADENCE.

Cadence à la tierce : la, ut, mi, la — ut, mi, sol.
(Pl. 6, fig. F.)

Au premier, le *la* se sauve par *sol*, par la règle première.

Au deuxième, *mi* reste à *mi*, par la quatrième règle.

Au troisième, *ut* reste à *ut*, par la quatrième règle.

A la basse, le *la*, sauvé dans le dessus, et par-là devenu libre à la basse, passe à *ut* sans difficulté. Règle troisième.

TROISIÈME CADENCE.

Cadence à la quarte : la, ut, mi, la — ré, la, ré, fa.

Au premier, le *la* descend au *fa*, par la quatrième règle.

Au deuxième, le *mi* descend à *ré* ou à *mi*, par la deuxième règle.

Au troisième, l'*ut* monte à *ré* par la première.

La basse monte à *ré*, par la quatrième règle.

Nota. Le LA du second accord de la cadence, du Conséquent, enfin, suppose que le *la* du Dessus de

l'Antécédant descend à celui-ci, ou que le *mi* est fait par deux parties différentes, dont l'une se sauve, et l'autre, libre, passe à ce *la* du Conséquent.

QUATRIÈME CADENCE.

Cadence à la quinte : la, ut, mi, la — mi, si, mi, sol. (Pl. 6, fig. F.)

Au premier, le *la* descend à *sol :* il pourrait aller à *si*, règle deuxième.

Au deuxième, le *mi* passe à *mi*, par la quatrième règle.

Au troisième, l'*ut* descend à *si*, par la première règle.

A la Basse, le *la* passe à *mi*, par la troisième règle.

CINQUIÈME CADENCE.

Cadence à la sixte : la, ut mi, la — fa, ut, fa, la.

Au premier, *la* passe à *la*, par la quatrième règle.

Au deuxième, *mi* se sauve par *fa*, par la première règle.

Au troisième, *ut* passe à *ut*, par la quatrième règle.

A la Basse, *la* passe à *fa*, par la troisième règle.

SIXIÈME CADENCE.

Cadence à la septième : la, la, ut, mi, — sol, si, ré, sol.

Au premier, *mi* passe à *sol*, pour éviter les deux quintes justes de suite.

La salvation y est sacrifiée à l'Unité.

Au deuxième, *ut* passe à *ré*, malgré qu'il soit

encore plus attiré par *si*; mais le *la* du troisième Dessus y passant, *ut* se sauve par *ré*, pour la *Variété*.

Au troisième, *la* passe au *si* et non au *sol*, réservé pour la basse.

A la basse, *la* se sauve par *sol*, et non par *si*, parce que le troisième Dessus s'en est emparé, du consentement de la basse, qui a la préférence quand il y a un choix à faire. Ce qui a déterminé à faire passer ici la basse à *sol* plutôt qu'à *si*, c'est que, dans toutes les cadences précédentes, on a mis la note fondamentale à la basse.

Rameau a eu tort de se servir du mot *Basse-fondamentale;* il aurait dû employer l'expression *Note fondamentale*, par la raison que basse-fondamentale suppose que c'est toujours la basse qui fait la *note* fondamentale, tandis que le contraire arrive le plus souvent, soit par choix, soit par nécessité.

Le mot *Basse-fondamentale* renferme donc la désignation exclusive d'une partie; celui de *Note fondamentale* n'emporte que l'idée d'une note sur laquelle on a bâti primitivement un accord, et qu'on replace, par la pensée, au-dessous de toutes les autres notes, quand celle-ci occupe une autre place sur le papier; ce qui arrive dans chaque renversement d'un accord quelconque, quand il a lieu pour la Basse comme pour les autres parties.

Le second tort de *Rameau*, c'est d'avoir voulu asservir cette *Basse-fondamentale* à ne faire que tels et tels mouvemens, tandis qu'il n'en est aucun qui ne lui soit permis; ce qui ne veut cependant pas dire qu'ils soient tous également agréables à l'oreille, mais admissibles en bonne Composition. Si *Rameau* s'était donné la peine d'examiner seulement le genre

diatonique en entier, il aurait vu que la Basse-fondamentale procède nécessairement par seconde, en descendant comme en montant; mais s'il eût approfondi le *Genre chromatique*, c'est alors qu'il se fût doublement convaincu de la fausseté et de la puérilité des règles qu'il a tracées sur la marche de la Basse-fondamentale. On s'en convaincra facilement quand je traiterai de ce genre.

Analyse des six Cadences formées par le passage de l'accord imparfait sensible diatonique, si, ré, fa, *aux six autres accords, composés de deux tierces.*

PREMIÈRE CADENCE.

Cadence à la sesonde, Si, *ré*, *fa*, *si.* — Ut, *ut*, *mi*, *sol.*

Au premier Dessus, le *si* ne peut descendre tout simplement au *sol* sans blesser l'oreille, parce que, dans ce cas, il est *note sensible* bien décidée. Ce qui la rend telle, c'est le *si* et le *fa* entendus ensemble dans l'Antécédent d'une cadence qui se termine sur l'accord parfait de la Tonique. Or, pour se dispenser de sauver le *si* par *Ut*, il faut produire une nouvelle impression, qui fasse oublier à l'oreille la première qu'elle a reçue, ou en atténue l'effet à tel point qu'elle puisse voir, sans répugnance, ses premiers desirs trompés.

Pour cela, il y a deux moyens à employer; l'un pris dans l'Harmonie; l'autre, dans la Mélodie. Le moyen fourni par l'Harmonie est de passer à une

autre note du même accord, prise au-dessus de la note sensible, comme *si*, *ré* (*Pl.* 6, *fig.* G.)

On voit que, dans ce cas, on diminue le *si* de toute la durée qu'on donne au *ré*.

Le second moyen est de prendre la note intermédiaire, la note de Mélodie, en passant du *si* au *la* et du *la* au *sol*, au lieu d'aller tout crûment de *si* à *sol*.

DEUXIÈME CADENCE.

Cadence à la tierce : Si, *ré*, *fa*, *si*. — Ré, *fa*, *la*.

Au premier, *si* descend à *la*, par la première règle.

Au second, *fa* passe à *fa* : quatrième règle.

Au troisième, *ré* passe à *ré* : quatrième règle.

A la Basse, *si* passe à *ré*, parce qu'il est sauvé au Dessus : troisième régle.

TROISIÈME CADENCE.

Cadence à la quarte : Si, *ré*, *fa*, *si*. — Mi, *mi*, *sol*, *si*.

Au premier, *si* passe à *si* : quatrième règle.

Au second, *fa* passe à sol, quoiqu'il passât plus naturellement à *mi*, puisqu'il n'en est qu'à un semiton ; mais le *ré* n'aboutissant qu'à *mi*, il faut bien le lui céder : c'est une exception à la seconde règle.

Au troisième, *ré* va à *mi* par la première règle.

A la Basse, *si* va à *mi*, par la quatrième règle.

QUATRIÈME CADENCE.

Cadence à la quinte, Si, *ré*, *fa*, *si*—Fa, *ut*, *fa*, *la*.

Au premier, *si* descend *forcément* à *la*, quoiqu'il soit entre *la* et *ut*, et plus près d'*ut* que de *la*. Mais une octave, suivie d'une quinte juste, en comptant du premier Dessus sur la Basse, étant tout à-la-fois contraire à l'*unité* et à la *variété*, il faut s'abstenir soigneusement de l'emploi consécutif de ces deux intervalles, *par mouvemens semblables*, et *dans la même cadence*. On peut employer consécutivement l'*Octave* et la *Quinte* par mouvemens semblables ou opposés, pourvu que l'octave soit dans le deuxième accord d'une Cadence, et la Quinte dans le premier accord de la Cadence suivante. C'est-là une règle absolument neuve, et dont *Fux* et ses Commentateurs ne se sont point doutés (1). Quant à *Rameau*, qui ne connaissait que préparer et sauver les Disson-

(1) *Fux* dit : « Allez de la Consonnance parfaite à la parfaite, par mouvemens *opposés* ou *contraires*. » Mais cette règle n'est admissible, ici, qu'avec la restriction que le premier accord sera le second d'une Cadence, et que le second sera le premier accord de la Cadence suivante; car la Quinte *si*, *fa*, étant une fausse Quinte, et son renversement un Triton, ce Triton ne peut *cadencer*, parce que l'intervalle de Triton ne se trouve pas dans la même voix, dans le *Type musical diatonique*. Chaque série de septième mineure est une voix diatonique, comme *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*; *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*; *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Mais *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, est une *voix renversée et fausse*, ainsi que *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, et même *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*; toujours à cause du Triton qui, dans le premier exemple, est très-déchirant, parce qu'il termine la série; dans le

nances, il n'imagina jamais, quoiqu'il le pratiquât, qu'il y eût tant de précautions à prendre avec les Consonnances elles-mêmes. D'où vient cette dernière erreur ? De ce que l'on n'a considéré les Consonnances que par rapport à elles-mêmes, et non à l'égard de ce qui les suit. Tout le tems qu'on tient un accord consonnant, il est indépendant; mais au moment où on le quitte, il devient subordonné à l'accord qui lui succède, à moins qu'il n'y ait un silence qui le sépare totalement de l'accord qui vient après.

Les Notes ont entr'elles une subordination réciproque ;les Accords, qui sont composés de ces mêmes notes, ne font qu'augmenter cette subordination, en sorte que l'Antécédent de chaque Cadence est toujours subordonné au Conséquent.

Une Consonnance qui est un équilibre, cesse, en quelque façon, d'être Consonnance dès qu'elle se met en mouvement. On peut donc considérer une Consonnance comme les deux bassins d'une balance, chargés également; quand ces deux bassins ne sont pas mis en mouvement, ils gardent leur équilibre, ils sont en repos; mais dès qu'ils sont mis en mouvement, quoiqu'également chargés, ils perdent aussitôt cet équilibre. D'après cette idée, on peut regarder la Dissonnance comme le bassin d'une balance qui est plus chargé que l'autre, et qui, par là même,

---

second un peu moins, parce qu'il la commence; dans le troisième moins encore, parce qu'il est au milieu. *Sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la*, est aussi une VOIX ; et c'est pour cette raison, sans doute, que *Gui d'Arezzo* avait étendu son système ou sa Gamme jusqu'à cette série de neuf notes. Il s'est bien gardé d'y en ajouter une de plus: *le Triton était là! Sol, la, si, ut, ré, mi*, FA, SOL, LA, SI.

est nécessité au mouvement. Dans le premier cas, il y a possibilité et facilité au mouvement; dans le second, il y a nécessité.

Il faut convenir qu'on en use avec les Musiciens comme les maîtres d'arithmétique pure et simple en agissent à l'égard de leurs élèves; ils leur enseignent la manière d'opérer, sans leur donner aucune raison des résultats qu'ils obtiennent au moyen de ces opérations; ensorte que le plus habile négociant en sait moins là-dessus que le plus faible des mathématiciens. Ce négociant, qui chiffre avec une rapidité incroyable, est le routinier qui compose par habitude et sans raisonnement. Mais, dira-t-on, ne vaut-il pas mieux opérer sans raisonner, que raisonner sans opérer? Sans doute, et sur-tout si l'on est poussé par un instinct puissant et générateur; mais il vaudrait bien mieux faire l'un et l'autre; car le raisonnement n'affaiblit point le naturel; il le soutient, l'éclaire et le fortifie, sur-tout quand il nous est assez familier pour ne point retarder la marche rapide du génie. On ne saurait donc trop recommander aux jeunes gens l'étude des vrais principes. Oui, profitez, mes amis, du moment où votre génie,

« Tel que ce ver changeant, qui bâtit son tombeau,
» S'enterre et ressuscite avec un corps nouveau; »

se nourrit sur la feuille.

Préparez-vous à le suivre,

» Quand, le front couronné, tout brillant d'étincelles, »

il doit

» S'élancer dans les airs, en déployant ses ailes. »

VOLTAIRE.

Au premier, le *si* descend au *la*, par les raisons énoncées ci-dessus.

Au second, le *fa* passe à *fa* : quatrième règle.

Au troisième, *ré* descend à *ut* : règle première.

A la Basse, le *si* passe à *fa*, parce que le premier Dessus ayant sauvé *si* par *la*, la Basse peut se soustraire au joug de la salvation.

CINQUIÈME CADENCE.

Cadence à la sixte : Si, *ré*, *fa*, *si* — Sol, *ré*, *sol*, *si*.

Au premier, *si* passe à *si*, par la quatrième règle.

Au second, *fa* se sauve par *sol*, première règle.

Au troisième, *ré* passe à *ré*.

A la Basse, *si* descend à *sol*, par la quatrième règle.

SIXIÈME CADENCE.

Cadence à la septième : Si, *si*, *ré*, *fa* — La, *ut*, *mi*, *la*.

Au premier, *fa* est affranchi de la salvation, pour éviter les deux quintes de suite. Il passe à *la* au lieu de descendre à *mi*. Cependant, ce *fa* ne formant pas une quinte juste sur *si*, mais une fausse *quinte*, quelques auteurs se permettraient de le sauver par *mi*, ce que je n'approuve pas, et qui ne serait bon qu'autant qu'un *sol dièze* ajouté à l'accord, déterminant absolument l'Unité de Ton, ne laisserait plus de doute à l'oreille. Ce ne sont donc pas les deux quintes en elles-mêmes qui fatiguent l'oreille, c'est l'indécision dans laquelle elles la laissent sur le ton où l'on est.

Au second Dessus, le *ré* se sauve par *mi* et non par *ut*, qu'il laisse au *si* du troisième Dessus, politesse que les parties se font mutuellement, pour le bien de la chose.

Au troisième, le *si* se sauve par *Ut* et non par *la*, parce que la Basse s'en est emparée.

A la Basse, le *si* est sauvé par *la* : quatrième règle.

Analyse des six Cadences formées par le passage de l'accord parfait de la Tonique aux six autres accords, composés de deux tierces. (Pl. 6, fig. H.)

PREMIÈRE CADENCE.

Cadence à la seconde : Ut, *mi*, *sol*, *ut* — Ré, *ré*, *fa*, *la*.

Au premier, l'*ut* descend à *la*, parce que, sauvé dans la Basse, il est libre de ce joug.

Au second, *sol* descend à *fa*, et ne monte pas à *la*, pour éviter les deux quintes justes.

Au troisième, le *mi* se sauve par *ré* et non par *fa*, parce que le *sol* est forcé à s'en emparer.

A la Basse, l'*ut* se sauve par *ré*.

DEUXIÈME CADENCE.

Cadence à la tierce : Ut, *mi*, *sol*, *ut* — Mi, *mi*, *sol*, *si*.

Au premier, *ut* se sauve par le *si* : première règle.

Au second, *sol* passe à *sol* : quatrième règle.

Au troisième, *mi* passe à *mi* : quatrième règle.

A la Basse, l'*ut* va à *mi*, parce que, sauvé dans le Dessus, il est affranchi de ce joug à la Basse.

TROISIÈME CADENCE.

Cadence à la quarte : UT, *mi*, *sol*, *ut*—FA, *fa*, *la*, *ut*.

Au premier, *ut* passe à *ut*, comme étant commun aux deux accords.

Au second, *sol* se sauve par *la* et non par *fa*, réservé au troisième Dessus. Cependant, si, au lieu de quatre parties, il y en avait cinq, et que ce fût le *sol* qui fût doublé, alors l'une des deux Parties qui feraient ce *sol*, passerait à *fa*, ou pourrait du moins y passer; car elle aurait la liberté de descendre à l'*ut*.

Au troisième, le mi se sauve par *fa*, par la première règle.

A la Basse, l'*ut* passe à *fa*, par la quatrième règle.

QUATRIÈME CADENCE.

Cadence à la quinte : UT, *mi*, *sol*, *ut*—SOL, *ré*, *sol*, *si*.

Au premier, *ut* se sauve par *si* et non par *ré*, parce qu'une quinte ne doit jamais suivre une octave, à moins que ce ne soit par mouvemens contraires, ou dans deux cadences distinctes.

Au second, *sol* passe à *sol* : quatrième règle.

Au troisième, *mi* se sauve par *ré* : règle première.

A la Basse, l'*ut* passe à *sol*, parce qu'il est sauvé dans le Dessus.

CINQUIÈME CADENCE.

Cadence à la sixte : Ut, *mi*, *sol*, *ut* — La, *mi*, *la*, *ut*.

Au premier, *ut* passe à *ut*, note commune aux deux accords.

Au second, *sol* se sauve par *la*.

Au troisième, *mi* passe à *mi*.

A la Basse, *ut* descend à *la*, parce qu'il est sauvé, ou plutôt soutenu, prolongé ou répété au Dessus.

SIXIÈME CADENCE.

Cadence à la septième : Ut, *ut*, *mi*, *sol* — Si, *ré*, *fa*, *si*.

Au premier, *sol* passe à *si*, pour éviter les deux quintes distinctes avec la Basse.

Au second, *mi* se sauve par *fa*, par la deuxième règle.

Au troisième, *ut* se sauve par *ré*, par la troisième règle.

A la Basse, *ut* descend à *si*, qui le sauve : troisième règle.

Analyse des six Cadences formées par l'Accord mi, sol, si, *passant successivement aux six autres Accords, composés de deux tierces.*

PREMIÈRE CADENCE.

Cadence à la seconde : Mi, *sol*, *si mi* — Fa, *fa*, *la*, *ut*. (Pl. 6, fig. K.)

Au premier, le Mi ne peut passer tout crûment

à l'*ut* sans blesser l'oreille, mais un peu moins que dans le passage de la note sensible à la quinte. (*Pl.* 6, *fig.* G, 1ere. *cadence.*) Cependant, il convient d'user ici des mêmes moyens, d'atténuer l'effet désagréable que produit une note non sauvée, lorsqu'elle devrait naturellement l'être par le semi-ton au-dessus, s'il ne fallait pas éviter, de préférence, de faire deux octaves de suite, et si cette note n'était elle-même sauvée à la Basse. Il faut donc faire au-dessus la cadence *Harmono-melodique mi*, *sol*, ou la *Cadence mélodique mi*, *ré*, avant de passer à l'accord conséquent.

Au second, *si* passe à *là*, et ne pourrait se sauver là par *ut*, car cela ferait $\frac{si}{mi}, \frac{ut}{fa}$, deux quintes justes.

Au troisième, *sol* descend à *fa*, et monterait au *la*, si le *sol* ne s'en était emparé.

A la Basse, *mi* se sauve par *fa*, par la première règle.

Les autres Cadences ne présentent que la répétition de ce que nous avons vu dans les précédentes. Je termine ici ces analyses en faisant observer que, dans la troisième cadence de la *Pl.* 6, *fig.* I, où Fa, *la*, *ut*, *fa* passe à Si, *si*, *ré*, *fa*, la Basse ne doit pas monter à *si*, mais y descendre, ainsi que l'exemple le fait voir; et cela, parce que $\frac{si}{fa}$ sort de *l'unité de voix*. (Relisez la note précédente.)

CHAPITRE VIII.

On a vu, dans le chapitre précédent, 1°. que chaque Note a un Accord formé par deux Tierces bâties l'une sur l'autre qu'on nomme *Accord parfait*, excepté celui de la Note sensible, parce qu'il n'est composé que de deux Tierces mineures ; 2°. que chacun de ces Accords peut être suivi alternativement des six autres, ce qui forme, en partant de chaque Note, six Cadences ou Propositions musicales ; savoir : une Cadence à la Seconde, une à la Tierce, une à la Quarte, une à la Quinte, une à la Sixte, et une à la Septième. On va voir, dans celui-ci, qu'on peut former, de suite, sept Cadences à la Seconde, sept Cadences à la Tierce, sept Cadences à la Quarte, sept Cadences à la Quinte, sept à la Sixte et sept à la Septième. (*Pl.* 7.)

Une Cadence à la Seconde est une Proposition musicale dont le Conséquent est à la distance d'une Seconde de l'Antécédent.

Analyse des sept Cadences à la Seconde.

PREMIÈRE CADENCE.

Sol, *si*, *ré*, *sol*. — La, *la*, *ut*, *mi*.
Antécédent. Conséquent.

Au premier Dessus, *sol* descend à *mi*, parce qu'il est sauvé dans la Basse. (Troisième règle.)

Au Second, *ré* se sauve par *ut* et non par *mi*, à cause des deux Quintes justes qui résulteraient de $\frac{re}{sol}$ et $\frac{mi}{la.}$

Au Troisième, *si* est sauvé par *la*. Il devrait se sauver par *ut*, parce qu'il n'en est qu'à un semi-ton; mais le *ré* du Second-Dessus ne pouvant se sauver que par cet *ut*, le *si* le lui cède. Cependant, en retranchant le *la*, on pourrait faire *ut* au Troisième comme au Second-Dessus : c'est ce qui arrive souvent.

A la Basse, *sol* se sauve par *la*. (Règle première.)

L'Analyse de cette Première Cadence à la Seconde, peut servir à expliquer les six autres. La troisième et la sixième Cadences présentent cependant une exception chacune.

On voit à l'Antécédent de la troisième Cadence *si*, *la*, deux Croches au lieu d'un *si* seulement, parce que l'oreille exige que le *sol* du Conséquent soit préparé par ce *la*. Le *si*, dans cet endroit, étant *Note sensible* bien décidée, on ne peut se dispenser de le sauver par *ut* qu'avec cette précaution : c'est un second effet, qui détruit l'impression du premier.

La même explication a lieu pour la sixième Cadence, où le *mi* devait naturellement se sauver par *fa*. Cependant, le besoin de détruire l'effet du *mi* par le *ré* est moins urgent que celui de détruire l'effet du *si* par *la* dans la troisième Cadence; parce que le *si* est Note sensible et aboutit à la Tonique, Note principale du Ton, tandis que le *mi* n'est pas Note sensible, et n'aboutit qu'à la Quarte, troisième Note du Ton en dignité.

Analyse des sept Cadences à la Tierce.

PREMIÈRE CADENCE.

Sol, *si*, *ré*, *sol*—Si, *ré*, *fa*. (Pl. 7, fig. B.)

Au Premier, *sol* se sauve par *fa*, par la première règle.

Au Second, *ré* passe à *ré*, par la quatrième règle.

Au troisième, *si* passe à *si*, par la même raison.

A la Basse, *Sol*, qui est sauvé dans le Dessus, passe à *si*, par la troisième règle.

La même explication a lieu pour les six autres Cadences à la Tierce; il n'y a que les noms des Notes à changer; non que ces Cadences soient absolument pareilles, mais seulement ressemblantes; car tantôt une partie y descend ou monte d'un semi-ton, et tantôt d'un ton.

Dans les sept Cadences à la Tierce, le Premier-Dessus descend, cinq fois, d'un ton : *sol-fa*, *si-la*, *ré-ut*, *la-sol*, *mi-ré*; et il ne descend que deux fois d'un semi-ton : *fa-mi* et *ut-si*. Cela est tout simple, parce que, dans l'étendue de l'échelle Diatonique, il y a cinq intervalles d'un Ton, et deux seulement d'un semi-ton.

Analyse des sept Cadences à la quarte.

PREMIÈRE CADENCE.

Sol, *sol*, *si*, *ré*—Ut, *sol*, *ut*, *mi*. (Pl. 7, fig. C.)

Au Premier, *ré* se sauve par *mi* et non par *ut*, quoique cet *ut* pût le sauver dans une autre distri-

bution de ce même Accord; mais ici, *ré*, sauvé par *ut*, présenterait sur la Basse *sol*, *ut*, une *Quinte juste* et une *Octave*, par mouvemens semblables, ce qu'il faut éviter. En second lieu, le *si* du Second-Dessus n'ayant que l'*ut* pour se sauver, le *ré* doit passer à *mi* pour la variété.

Au Second, *si* se sauve par *ut*, par la règle première.

Au Troisième, *sol* passe à *sol*, par la quatrième règle.

A la Basse, *sol* passe à *Ut*, par la quatrième règle.

(Même explication pour les six autres Cadences à la Quarte.)

La première de ces sept Cadences est appelée *Cadence parfaite*, et les six autres *imitations de la Cadence parfaite*. Chaque imitation est d'autant plus parfaite, qu'elle diffère moins de la première Cadence, par les intervalles qui composent son Antécédent et son Conséquent. La seconde Cadence est toute semblable à la première Cadence; c'est un Accord parfait majeur, qui tombe sur un Accord parfait majeur dans l'une comme dans l'autre. Cependant l'une n'est pareille à l'autre qu'au physique (1). Au moral, ou métaphysique, il y a une

(1) Il y aurait physiquement aussi une différence de l'une à l'autre, sans le TEMPÉRAMENT, qui est un moyen terme pris avec l'oreille pour l'accord des instrumens, qui ne pourrait être parfait qu'autant qu'on se restreindrait à ne jouer que dans un seul Ton. Afin de pouvoir jouer dans tous, on sacrifie une légère partie de la perfection de chacun d'eux. C'est donc un Tempérament pris entre la délicatesse de l'oreille ou le Type de la Musique, et l'imperfection des ins-

grande différence ; et cette différence tient à la HIÉRARCHIE, à la subordination des Notes entr'elles. Dans la première Cadence, c'est l'Accord parfait de la Dominante, la seconde Note en dignité, qui amène celui de la Tonique, première Note en dignité, ce qui est d'une importance plus grande que le passage de la Troisième Note en dignité à la première ; car la quatrième Note du Ton, dans la Gamme vulgaire, n'est la troisième Note en dignité dans celle de la Nature, que parce que cette Note la borne à l'aigu, comme la Dominante la borne au grave.

Mais la Dominante, ou plutôt la corde dont elle est le son le plus grave, a, par-dessus celle-ci, qu'elle engendre toutes les Notes qui composent le Ton, ensorte que la Cadence *sol*, *si*, *ré* — *ut*, *mi*, *sol*, n'est que le passage des premiers sons aux derniers du genre Diatonique, engendrés par la Corde *sol*. C'est le *principe et la fin;* et, comme je l'ai déja dit, c'est-là ce qui rend cette Cadence si parfaite, si concluante.

Mais la *Cadence parfaite*, elle-même, n'a pas toujours la même influence ; elle n'a toute sa force qu'à la fin de chaque période musicale. Pour avoir

---

trumens ; imperfection qu'on ne pourrait faire disparaître sans compliquer les instrumens au point de les rendre injouables. C'est sur-tout du Piano, de la Harpe et des instrumens *à vent* dont il est question ici. Ceux *à archets*, tels que le Violon et la Basse, l'Alto et la Contre-Basse, sont susceptibles d'une plus grande perfection d'intonation, parce que les Doigts pouvant se rapprocher ou s'éloigner à volonté sur les cordes de ces instrumens, ils atteignent toute la perfection possible, quand ils sont conduits par une oreille excellente, par une bonne et longue habitude.

une image sensible de cette différence, il faut faire attention que la TONIQUE, cette REINE du Ton, n'exerce particulièrement sa dignité de Reine que dans le début d'un morceau et dans les repos de phrase et de période, lorsqu'elles sont terminées par la Cadence parfaite. Dans tout autre endroit, la Tonique n'est pas en représentation; elle n'a point le sceptre en main, la couronne sur la tête : son effet doit donc être diminué de tout ce qu'a d'imposant l'appareil de la puissance.

On voit la même chose à peu près dans la période grammaticale. Quel empire n'y exerce pas le *substantif*, quand il est le *nominatif* de la phrase? Il devient centre, tout se coordonne d'après lui, tout s'y revêt de ses couleurs.

Analyse des sept Cadences à la Quinte.

PREMIÈRE CADENCE.

(1). FA, *la*, *ut*, *fa* — UT, *sol*, *ut*, *mi*.
Antécédent. Conséquent.

Au premier Dessus, *fa* se sauve par *mi*, et non par *sol*; d'abord, parce qu'il ne descend que d'un semiton en passant à *mi*; 2°. parce que $\frac{fa}{fa}$, $\frac{sol}{ut}$, formeraient une Octave et une Quinte justes par mouvemens semblables, et dans les parties extrêmes, ce qui est une faute très-grave, parce que c'est pé-

(1) Je commence cette suite de Cadences par la quatrième Note du Ton, pour que toutes les bonnes Cadences se trouvent de suite, et que les deux qu'il faut rejeter soient à la fin.

cher contre l'*Unité* de Ton, qui est la loi suprême et sans exception.

Au Second, *ut* passe à *ut*, par la quatrième règle.

Au Troisième, *la* ne touchant qu'au *sol* du Conséquent, il ne peut se sauver que par ce *sol*.

A la Basse, *fa*, sauvé dans le Dessus, et par-là devenu libre, passe à *ut* sans difficulté.

Le même raisonnement s'applique aux quatre Cadences qui suivent celles-ci. Les deux autres sont mauvaises, parce que la première a pour Conséquent l'Accord imparfait *si*, *ré*, *fa*, ayant pour basse *si*, avec lequel *fa* forme une *fausse Quinte*. Cette Cadence est très-praticable, quand, au lieu de mettre *si* au Conséquent, on y met *fa*. Mi, *sol*, *si*, *mi*—Fa, *fa*, *si*, *ré*. Tous les autres renversemens de cet Accord peuvent aussi être employés.

Quant à la dernière Cadence Si, *ré*, *fa*, *si*—Fa, *ut*, *fa*, *la*, elle a l'inconvénient de placer, successivement à la Basse, *si* et *fa*, qui forment une fausse Quinte dans le Dessus *si*, *la*, qui fait entendre le *Triton*, quoique le *si* ne frappe pas avec *fa*. Il faut donc en user avec cette Cadence comme avec la précédente, et n'employer que les renversemens. Il faut, à la Basse, sauver *si* par *Ut*, et, dans les autres renversemens, faire, à l'égard de la Basse, ce qu'on fait par rapport aux autres Parties.

Analyse des sept Cadences à la Sixte.

PREMIÈRE CADENCE.

Sol, *sol*, *si*, *ré* — Mi, *sol*, *si*, *mi*.

Au premier Dessus, *ré* se sauve par *mi*, par la première règle.

Au Second, *si* passe à *si*, par la quatrième règle.

Au Troisième, *sol* passe à *sol* par la même raison. Si l'on voulait donner du mouvement à la seconde et à la troisième Parties, le *si* du Second Dessus pourrait passer à *sol;* et le *sol* du Troisième pourrait passer à *si*. Ceci est une règle générale pour toute Note qui est commune à l'Antécédent et au Conséquent.

A la Basse, *sol* descend à *mi*, parce qu'il en a la liberté, comme étant une Note commune aux deux Accords.

Le même raisonnement est applicable aux six autres Cadences à la Sixte.

Analyse des sept Cadences à la Septième.

PREMIÈRE CADENCE.

SOL, *sol*, *si*, *ré* — FA, *la*, *ut*, *fa*.

Au Premier Dessus, *ré* passe à *fa*, ne pouvant se sauver par *ut*, qui formerait une seconde Quinte juste. Dans tous ces cas, il serait bon d'amener ce *fa* par une cadence Mélodique, en mettant un *mi* entre le *ré* et le *fa*, et en faisant deux croches de *ré*, *mi*. Le reste suit la marche ordinaire.

La croix qu'on voit à l'Accord SI, *ré*, *fa*, *si*, indique que cette résolution est peu satisfaisante; on y entend la fausse Quinte *si*, *fa*, et le Triton *fa*, *si*, ce qui forme un repos qui n'en est pas un. Il convient sur-tout, alors, de préparer le *si* par une Cadence Mélodique, ou de sauver l'*ut* de la Basse par *ré* et non par *si*.

OBSERVATIONS.

MÉLODIE, HARMONIE,

Chapitre 4, page 33.

C'est par déférence pour les opinions reçues, que j'ai dit un mot de la Mélodie avant de parler de l'Harmonie; car, comme je l'ai fait remarquer précédemment, l'Harmonie est la sœur aînée de la Mélodie. En effet, qu'arrive t-il quand une *Corde sonore*, nommée Sol, est mise en vibration? Elle rend les sons *sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la*, *ut*, *mi*, *sol*. Qu'est-ce que cette série de sons? Une suite de sept Tierces diatoniques, dont trois majeures, *sol-si*, *fa-la*, *ut-mi*, et quatre mineures, *si-ré*, *ré-fa*, *la-ut*, *mi-sol*. Que sont ces Tierces? Les élémens de l'Harmonie et des Accords.

Que produit, ensuite, la Corde Sol, mise en vibration? Les Octaves des Notes *sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la*, *ut*, *mi*, dont les quatre premières, *sol*, *si*, *ré*, *fa*, en s'intercallant entre *la*, *ut*, *mi*, de la première émission, forment la série *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*. Qu'est-ce que cette série? Une suite de six intervalles de secondes, dont quatre majeures, *sol-la*, *la-si*, *ut-ré*, *ré-mi*, et deux mineures, *si-ut*, *mi-fa*.

Que sont ces secondes? Les élémens de la Mélodie. Pourrait-on étendre cette série à sept secondes? Oui, en ajoutant *sol*, *la* à l'Octave, ce qui ferait *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. C'est ce que

Gui avait fait, et j'appelle cette série UNE VOIX. Qu'est-ce qu'*une voix?* Une voix Mélodique est la série complette de tous les sons conjoints que l'on peut entonner de suite, en évitant les trois tons pleins. La série *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, qui contient les sept Notes, est bien une voix; mais cette voix ne présente pas toutes les propositions mélodiques possibles, comme celle *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*.

Qu'est-ce qu'une Proposition mélodique? C'est le passage d'une Note à la suivante, quand elle forme un sens avec elle.

EXEMPLE: *Sol* (étant *isolé*, pour ne pas répéter la même Proposition à l'Octave), *la*, *si*, est une Proposition ascendante; *ut-ré* aussi; *mi-fa*, de même; *sol*, *la*, de même: *sol*, *fa*, est une proposition descendante; *mi-ré*, aussi; *ut-si*, de même, et *la-sol*, de même.

En répétant chaque Note, on multiplie ces Propositions: *sol-la*, *la-si*, *si-ut*, *ut-ré*, *re-mi*, *mi-fa*, *fa-sol*; en descendant: *sol-fa*, *fa-mi*, *mi-re*, *mi-ré*, *ré-ut*, *ut-si*, *si-la*, *la-sol*. Il y a, comme on voit, sept Propositions mélodiques ascendantes et sept descendantes. Une voix Harmonique est SOL: *si-ré*, *fa-la*, *ut-mi*, *sol-mi*, *ut-la*, *fa-ré*, *si-sol* (1).

---

(1) La Gamme qu'on donne pour principe à la Musique, n'en est pas une. Ce n'est ni une série première de Sons, ni une série régulière. Combien cette seule Gamme fait naître d'idées fausses, dont les plus grands Musiciens eux-mêmes ont peine à se défendre! Les élèves auxquels on la présente comme une chose première et fondamentale, sont induits en erreur dès leurs premiers pas dans la Musique; car c'est le

En répétant : *sol-si*, *si-ré*, *ré-fa*, *fa-la*, *la-ut*, *ut-mi*, *mi-sol*, *sol-mi*, *mi-ut*, *ut-la*, *la-fa*, *fa-ré*, *ré-si*, *si-sol*. Dans la VOIX-HARMONIQUE, il faut y éviter les deux septièmes majeures, comme on évite les trois Tons pleins de suite dans la *Voix-Mélodique*, parce qu'elles détruisent l'*Unité de Voix*. Il ne faut donc pas faire *fa*, *la*, *ut*, *mi*, *sol*, *si*, où il y a *fa*, *mi*, *ut*, *si*, pas plus que *fa*, *sol*, *la*, *si*.

Quand la *Corde génératrice* s'est divisée, 1°. en Tierces Diatoniques majeures et en Tierces Diatoniques mineures ; 2°. en Secondes Diatoniques majeures et en Secondes Diatoniques mineures ; elle se divise ensuite en Secondes chromatiques majeures et en Secondes chromatiques mineures. La Corde, divisible à l'infini, ou comme à l'infini, ne s'en tient pas là ; mais nous, nous sommes obligés de nous arrêter, même avant ce terme, par rapport à notre oreille, qui est bornée, et à nos instrumens, qui le sont encore davantage. C'est ainsi qu'au-dessous de certain diamètre nos yeux ne peuvent plus distinguer les objets ; mais le microscope vient au secours de l'œil, et rien ne vient au secours de l'oreille que la grande habitude, jointe à une grande attention.

Qu'arriverait-il, si nos yeux devenaient tout-à-coup

---

renversement de l'ordre qu'on leur offre au lieu de l'ordre lui-même. On sent quelle confusion doit naître de cette interversion de la Gamme de la nature, où le second tétracorde est à la place du premier. Si l'instinct ou le sentiment de l'oreille n'était plus fort que les faux principes et les mauvais exemples, les bévues seraient bien plus multipliées encore qu'elles ne le sont.

de vrais et excellens microscopes? Qu'il nous faudrait recommencer notre éducation visuelle; qu'il nous faudrait recommencer à apprendre à voir, par la raison que les objets nous présentant alors un très-grand nombre de faces nouvelles, il faudrait refaire pour notre imagination chaque type de ces objets; car ils seraient dès-lors méconnaissables pour nous. Si nos oreilles devenaient aussi, tout-à-coup, sensibles à un degré beaucoup au-dessus de celui qui nous est propre, alors nous aurions également besoin de rapprendre à entendre. Nous en avons une preuve dans les hommes qui n'ont jamais entendu que des airs simples, et sans aucune espèce d'accompagnement. Si l'on vient à leur jouer, avec des accompagnemens un peu travaillés, quelques-uns de ces airs qui leur sont familiers, ils ne les reconnaissent plus, tant ces accompagnemens leur présentent de choses nouvelles pour leurs oreilles. Avec le tems, ils apprennent cependant à abstraire les accompagnemens du chant principal; et ce n'est qu'en les en séparant, ainsi, par la pensée, qu'ils parviennent à retrouver ces Airs perdus, pour eux, dans une multiplicité de Sons qui y étaient étrangers, en apparence, mais qui y appartiennent bien réellement.

SUR LE MOT DIATONIQUE.

D'apres *J.-J. Rousseau* et plusieurs autres, j'ai dit que Diatonique signifie genre de Musique qui procède par Tons. *Dia*, par *Tonos*, Tons; cependant, je suis très-porté à croire que *dia* signifie ici *deux*; car le genre Diatonique est celui où l'on pro-

cède par deux Tons de suite et par un semi-ton : *sol*, *la*, *si*, *ut* : *ut*, *ré*, *mi*, *fa*. Je me fonde sur le mot *dia*-logue, discours dans lequel il y a au moins *deux personnages* qui parlent. *Dia*-mètre, mesure qui contient *deux fois* la longueur du centre à la circonférence. *Dia*-gonale, ligne qui aboutit à *deux angles* opposés. Cette définition exclut donc les trois Tons pleins de suite, et, avec ces trois Tons, la Gamme qui les contient. Cependant, l'oreille passe aisément sur cette défectuosité de notre Gamme, 1°. quand on l'exécute très-vîte, parce qu'alors ce sont les deux extrêmités qui affectent particulièrement l'oreille ; 2°. quand on l'exécute très-lentement, parce que la sensation de chaque Ton n'est pas assez rapprochée pour que l'oreille les lie ensemble ; 3°. quand on phrase ces trois Tons de manière qu'il s'en trouve deux dans un sens, et le troisième dans le sens qui précède ou suit celui-ci.

SUR LA GÉNÉRATION HARMONIQUE.

Est-ce aux expériences mal faites que nous sommes redevables du faux système généralement adopté sur la Génération harmonique ; ou est-ce à ce système que nous devons les fausses expériences ? Quoi qu'il en soit, il est dit par-tout que la Quinte et la Quarte sont engendrées avant la Tierce, et que cette Quinte et cette Quarte sont les Consonnances parfaites (1).

C'est-là deux doubles erreurs extrêmement graves, qu'il importe de détruire. Je crois que c'est moins

---

(1) Plusieurs rangent la Quarte parmi les Dissonnances.

aux Musiciens qu'il faut s'en prendre, à cet égard, qu'aux calculateurs. La démangeaison de créer des systèmes et de faire tout cadrer avec les nombres, les a entraînés plus d'une fois au-delà de la vérité. C'est ce qui est arrivé par rapport à la *Génération harmonique.*

Après avoir représenté la Corde entière par le Son principal qu'elle rend en vibrant, dans toute son étendue, par 1, qui signifie l'entier, ils ont représenté l'octave par $\frac{1}{2}$, ce qui est très-bien, puisqu'il faut que la Corde se divise en deux parties égales, pour donner l'Octave du Son principal dans chacune de ses moitiés, $\frac{1}{2}$. Mais voici où l'erreur va naître d'une conséquence juste. Les mathématiciens ont dit : Après l'aliquote $\frac{1}{2}$ doit venir l'aliquote $\frac{1}{3}$. Ce tiers n'est pas la Quinte du Son générateur, mais l'Octave de cette Quinte, car chaque tiers de la longueur d'une Corde, toutes choses étant égales d'ailleurs, donne l'Octave juste de la Quinte du son produit par la Corde entière. Ainsi, d'après l'ordre des aliquotes, voilà donc la Quinte qui a un brevet de primogéniture sur la Tierce. Après $\frac{1}{3}$ vient $\frac{1}{4}$, et ce quart de la Corde, qui est la moitié de la moitié, donne par conséquent la double Octave du son principal; ce Son là est à la Quarte juste du précédent. Voilà donc aussi la Quarte engendrée avant la Tierce. Quelle est la seconde conséquence juste à tirer de là, et qui sera une seconde erreur, c'est que la Quinte et la Quarte sont deux Consonnances parfaites, parce qu'elles sont engendrées, ainsi que l'Octave, avant la Tierce, qui n'est qu'une Consonnance imparfaite.

On voit donc, 1°. que du besoin de faire suivre

les aliquotes $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, on en a conclu la primogéniture de la Quinte et de la Quarte sur la Tierce. 2°. Que l'on conclut de cette Primogéniture que la Quinte et la Quarte sont des Consonnances parfaites. Pour se convaincre que cette primogéniture de la Quinte et de la Quarte sur la Tierce, est une erreur, il suffit d'écouter attentivement les Harmoniques d'une Note grave du Piano, si l'on a l'oreille assez fine pour les discerner; sinon, on peut s'en assurer sur un Violoncelle, sur le Monocorde ou sur un Violon, en faisant résonner une des Cordes de l'instrument avec l'archet, en le promenant sur la Corde un peu loin du chevalet; car, très-près du chevalet, on n'obtient que les Harmoniques les plus aigus. L'expérience la plus simple et la plus sûre est celle du Piano; elle ne manque jamais, et elle est constamment la même. Sur les autres instrumens, elle manque souvent, faute d'attraper le coup d'archet, qui force la Corde à se diviser, d'une manière très-sensible, dans les aliquotes qu'on en veut tirer. Il est donc très-utile de s'exercer à entendre ces Sons harmoniques au Piano, pour s'instruire par soi-même de la vérité. Le droit d'aînesse ravi à la Quinte et à la Quarte, au profit de la Tierce, il s'ensuit qu'elles ne doivent plus être rangées parmi les Consonnances parfaites.

Mais, si l'on me niait la vérité de l'expérience faite au Piano et sur les autres instrumens, comment faudrait-il faire pour prouver que la Tierce naît avant la Quinte et la Quarte? Le voici: comme il pourrait se faire que dans les Musiciens ou dans les philosophes qui raisonnent sans être Musiciens, l'esprit de système en imposât à l'oreille, j'appellerai un Mu-

sicien qui ignore la théorie ou un enfant bien organisé pour la Musique, et je lui ferai entendre alternativement une Quinte, une Quarte et une Tierce, et je lui demanderai, de ces trois ensembles de Sons, lequel lui fait le plus de plaisir. Il n'y a pas de doute qu'il ne réponde que c'est la Tierce. La Quinte lui plaira peu, et la Quarte le choquera. Je conclurai de-là que la Tierce est plus Consonnante que la Quinte, et que si la nature est conséquente et met de la graduation dans ses opérations, elle doit engendrer la Tierce immédiatement après l'Octave, parce qu'aucun intervalle n'est aussi consonnant qu'elle, après l'Octave, que l'on reconnaît pour le premier Harmonique. En partant de la Consonnance parfaite pour arriver à la Dissonnance, j'aurai cette graduation :

L'*Octave*, Consonnance parfaite ; la *Tierce majeure* (ou dixième), Consonnance imparfaite ; la *Quinte* (ou douzième), Demi-Consonnance ; la *Septième mineure* (ou quatorzième), Dissonnance la moins dissonnante. Voilà qui s'accorde avec le sentiment de l'oreille, avec la pratique, avec la raison, avec la nature, et avec la conséquence qu'on doit supposer que le CRÉATEUR a mis dans ses ouvrages. Et voici comme il faut représenter ces intervalles en chiffres.

Au lieu de représenter l'Octave par $\frac{1}{2}$, il faut la désigner par $\frac{2}{4}$; car deux quarts réunis font bien une moitié, la Tierce au-dessus par $\frac{2}{5}$, la Quinte par $\frac{2}{6}$, la Septième, par $\frac{2}{7}$, et ainsi de suite. Il est tout simple que la Tierce étant descendue ici d'une Octave, et la Corde qui la produit ayant le double de la longueur assignée dans les théories connues, soit repré-

sentée par $\frac{2}{7}$ au lieu de l'être par $\frac{1}{7}$; que, pour tout réduire au même Dénominateur, il est clair que la Quinte doit être représentée par $\frac{3}{6}$ au lieu de l'être par $\frac{1}{3}$; que la Septième, descendue d'une Octave, est naturellement représentée par $\frac{2}{7}$ au lieu de l'être par $\frac{1}{7}$.

Ce n'est donc pas moi qui ai classé les Consonnances et les Dissonnances, c'est la nature elle-même; et à supposer que la Nature ne les eût pas données par ordre dans le Type musical, il suffirait pour nous qu'elle les eût classées dans notre oreille; car si le Type musical etait en opposition avec nos sensations, il devrait cesser dès-lors de nous servir de base et de modèle. C'est pour cela même que l'abbé *Feytou*, en inventant un prétendu *la*, qu'il écrit *ɟa* (1), en renversant la première lettre du nom de cette Note, a posé pour son système le sceau de la réprobation; car si ce *ɟa* qui est inadmissible en Musique, existait dans la résonnance d'un corps sonore, il suffirait lui seul pour renverser le système établi sur cette *Resonnance*. Mais ce *ɟa* est une fausse interprétation du Type musical, et par conséquent une double erreur.

Le phénomène de la *résonnance du corps sonore* n'est donc le Type de la Musique que parce que tout, dans *cette résonnance*, est absolument d'accord avec nos sensations; et si, par une bisarrerie qu'on ne peut soupçonner dans la Nature, il lui avait plu de former notre oreille sur un principe opposé à ce

(1) Voyez le volume de Musique de l'Encyclopédie méthodique, article *Basse-Fondamentale*.

Type, il nous deviendrait, dès-lors, totalement étranger.

Voici à quoi l'on peut infailliblement reconnaître une Consonnance ; c'est quand elle peut se renverser sans cesser d'être consonnante. Il n'y a que l'Octave, la Tierce, majeure ou mineure, et la Sixte, majeure ou mineure, qui aient cette prérogative; l'Octave devient Unisson, la Tierce devient Sixte, et, réciproquement, la Sixte devient Tierce.

La *Quinte*, en se renversant, devient *Quarte*, et de Demi-Consonnance qu'elle était, elle devient Demi-Dissonnance; nouvelle preuve certaine qu'elle n'est pas une *Consonnance parfaite*, mais même une *Consonnance imparfaite.* C'est moi qui leur impose ces noms, j'en conviens, mais c'est d'après leur effet. Il n'y a donc que des oreilles mal organisées, des oreilles..... qui puissent contester ces vérités.

Il n'y a donc qu'une seule Consonnance parfaite; l'Octave, parce que ce qui est parfait est un, et n'admet ni nombre ni degré.

Il y a plusieurs Consonnances imparfaites, les Tierces et les Sixtes majeures ou mineures, parce que ce qui est imparfait admet pluralité et degrés. Il n'y a qu'une Demi-Consonnance, la Quinte ; et une Demi-Dissonnance, la Quarte, parce que ce sont les seuls intermédiaires entre la Consonnance et la Dissonnance.

Ce qui est parfait ne peut admettre aucune modification ; c'est pourquoi l'Octave ne souffre pas qu'on la tempère ; c'est-a-dire, qu'on la baisse un peu.

La Quinte souffre d'être affaiblie ; donc, encore une fois, la Quinte n'est point une *Consonnance parfaite :* la perfection est le véritable point, plus

bas, il n'est point atteint; plus haut, il est dépassé. Mais les Grecs regardaient la Quarte elle-même comme une Consonnance parfaite. Cela est vrai; mais n'êtes-vous pas convenus, d'après *J.-J. Rousseau* et plusieurs autres, d'une autorité respectable, que les Grecs ne connaissaient pas l'Harmonie? S'ils ne connaissaient pas l'Harmonie, ce n'est donc pas comme ensemble qu'ils considéraient la Quarte.

Ce que les Grecs appelaient Consonnances, c'était la première et la dernière Corde de chaque Tétracorde, parce qu'elles étaient stables et ne variaient pas dans leur intonation. Par la même raison, les Tierces étaient des Dissonnances, parce qu'elles variaient, étant tantôt majeures et tantôt mineures.

La grande Question, de savoir si les Grecs ont connu ce que nous appelons l'Harmonie, est décidée, par cela seul que chez eux la Quarte était une Consonnance parfaite, et la Tierce une Dissonnance; car une telle doctrine ne peut cadrer qu'avec une Musique purement *Melodique*. Il n'y a que la Musique à l'Octave, que les Grecs décoraient du titre de Symphonie, qui soit d'accord avec cette théorie; ils nommaient aussi Homophonie leur Musique à plusieurs voix ou instrumens chantant ou jouant à l'unisson: *Homo*, semblable; *phonie*, son. L'Antiphonie était la Musique pour des voix ou des instrumens exécutant à l'Octave: *Anti*, opposé; *phonie*, son, Sons opposés, pris dans le sens que les Sons graves sont opposés aux Sons aigus. *Anti* ne signifie donc pas ici *contraire à*, mais seulement différent, comme du grand au petit.

En considérant les Consonnances sous le rapport de l'Unité, c'est l'*Octave* qui est la première; car

rien ne ressemble plus à un Son que son Octave. C'est le même portrait, mais rappetissé de moitié harmoniquement, c'est-à-dire, dans toutes ses parties; ensorte qu'un Son de quatre pieds a pour Octave un Son de deux pieds; celui-ci un Son d'un pied; ce dernier, un Son d'un demi-pied. C'est toujours le même objet, mais vu sous un angle moins grand de moitié.

La Tierce est la seconde Consonnance, sous le rapport de l'Unité.

La troisième est la Sixte.

La Consonnance qui a le moins de VARIÉTÉ, c'est l'*Octave;* car, renversée, c'est l'unisson ou la même intonation.

La moins variée, après celle-ci, c'est la Tierce. Des trois Consonnances complètes, celle qui l'emporte pour la VARIÉTÉ, c'est la *Sixte.*

La Quinte a trop de *variété* et pas assez d'*unité;* elle pèche par excès et par défaut.

La Quarte a moins d'*unité* encore que la Quinte, et approche on ne peut davantage de la Dissonnance.

N. B. Il faut observer que c'est de l'UNITÉ et de la VARIÉTÉ d'accord dont j'ai parlé jusqu'ici, dans cet article.

Le septième mineure n'a point d'*unité d'accord;* mais elle a de l'*Unité de Ton;* car si elle était entièrement privée de l'une et de l'autre, elle serait inadmissible en bonne Composition. Elle acquiert de l'unité d'accord, en y joignant la Tierce ou la Quinte de la Note fondamentale.

La septième mineure a toute l'*Unité d'accord et de Ton* dont elle est susceptible, quand elle est jointe, diatoniquement, à un Accord parfait majeur. Elle

ne peut être ajoutée, *diatoniquement*, qu'à l'Accord parfait majeur de la Dominante. C'est pourquoi, de tous les Accords de Septièmes, celui-là est le plus agréable à l'oreille : c'est aussi celui dont l'usage est le plus fréquent et le plus étendu, celui dont la direction vers la Tonique est la plus marquée, et dont la destination la plus naturelle n'est jamais changée, sans que l'oreille n'en témoigne plus ou moins de surprise.

La Septième mineure, ajoutée à un Accord parfait mineur, forme un Accord qui a moins d'unité de Ton que celui de la Dominante.

Dans cet Accord, la Modulation y est moins prononcée, 1°. parce qu'il n'a point une tendance aussi marquée vers un second Accord; 2°. parce que cette tendance, fût-elle aussi marquée, le but vers lequel il pencherait, n'étant pas le grand but, n'étant pas la Tonique, il comporterait toujours moins d'*Unité*.

Il faut observer encore que la Tonique elle-même, n'est le grand but que dans les repos de Période ou de Phrase. Dans tout autre endroit, elle rentre dans la classe des simples particulières, et doit être traitée comme elles.

CHAPITRE IX.

SECTION Ire.

Des Cadences harmoniques dont l'Antécédent est un Accord de Septième, et de la Préparation.

Les Cadences dont l'Antécédent et le Conséquent sont également composés de deux tierces, étant analysées, je vais traiter de celles dont l'Antécédent est composé de trois Tierces consécutives, qui forment ce qu'on nomme *un Accord de Septième.*

Les Conséquens de ces Cadences seront les mêmes que ceux des Cadences de deux Tierces; car tout véritable Conséquent d'une Cadence doit être un Accord parfait majeur ou mineur, puisque tout Conséquent doit former un repos, au moins instantané. Donner, pour Conséquent, à une Cadence, un Accord dissonnant, c'est éviter la Cadence, et non la former : c'est ce qu'on verra dans le chapitre XI.

Je vais remettre, ici, sous les yeux, les sept Accords de Septième, dont chacun va devenir l'Antécédent de sept Cadences différentes. (*Pl.* 8, *fig.* A.)

Les Accords de Septième ne sont pas autre chose que les sept Accords, composés de deux Tierces, auxquels une troisième Tierce est ajoutée, à chacun, et par-dessus les deux autres.

Les trois Accords-parfaits majeurs auxquels la Septième est ajoutée, sont écrits avec des Rondes.

Les trois Accords-parfaits mineurs sont écrits avec des Blanches.

L'Accord-imparfait diatonique est écrit avec des Noires, sans queues.

La Septième, ajoutée à l'Accord-parfait majeur de la Dominante, est écrite avec une Noire, sans queue, comme les trois autres Septièmes mineures ajoutées aux trois Accords-parfaits mineurs.

La Septième majeure, ajoutée à l'Accord-parfait majeur de la Tonique et à celui de la Quarte, est désignée par une Croche.

La Septième mineure, ajoutée à l'Accord-imparfait de la Note sensible, est désignée par une Blanche, pour faire mieux remarquer que c'est une Tierce majeure ajoutée à deux mineures.

Les six Accords-parfaits du genre Diatonique, *ditonique* ou *primitif*, se rangent naturellement en deux classes.

Ceux de *première ligne*, de la ligne droite, sont les trois Accords-parfaits majeurs, parce qu'ils ont pour Note fondamentale, l'un, la dominante; l'autre, la Tonique, et la troisième, la Quarte, qui sont les trois Notes principales du Ton. (*Pl.* 8, *fig.* B.)

Ceux de *seconde ligne*, de la ligne oblique, sont les trois Accords-parfaits mineurs qui ont pour Note fondamentale, l'un, la troisième Note du Ton; l'autre, la sixième; et le dernier, la seconde Note du Ton.

Employer les trois premiers, c'est suivre la ligne directe de *la modulation :* employer les trois derniers, c'est décrire une ligne oblique à l'égard de la première.

Le septième Accord, composé de deux Tierces mineures, est la véritable clé du Ton. Cela est tout

simple, puisqu'il est le seul de sa nature dans le Genre diatonique; car, qu'est-ce qui nous fait distinguer un objet d'un autre objet? Ce n'est pas ce qu'il a de conforme avec l'autre, mais ce qu'il a de différent. Les trois Accords-parfaits majeurs, pris *isolément*, présentent trois Tons majeurs différens; les trois Accords-parfaits mineurs présentent également trois Tons mineurs : il n'y a donc que le seul Accord-imparfait qui rende le Ton sensible. C'est lui qui est le mot de l'énigme; c'est lui qui, une fois entendu, fait connaître la dépendance de tous les autres : à sa livrée, on sait chez qui l'on est.

Quand on veut représenter un Ton par une série élémentaire de Quintes, prises en descendant, c'est par la fausse Quinte qu'il faut la commencer, et non pas la finir. *Fa*, *si-mi*, *la-ré*, *sol-ut*. (*Pl.* 8, *fig.* C.)

De cette manière, on sait aussi-tôt dans quel Ton l'on est; et la Tonique, le but de tous les buts, termine naturellement la carrière.

Ces premières idées assises, analysons maintenant les sept Accords-de-Septième. (*Pl.* 8, *fig.* A.)

Le premier est l'Accord de Septième de la Dominante; c'est une Septième mineure, ajoutée au-dessus d'un Accord-parfait majeur.

Ce qui nous frappe le plus dans un Accord de deux Tierces, c'est la première. L'impression dominante vient donc de la base d'un Accord fondamental, et non du sommet. Cela est si vrai, que ce qui donne la sensation du mode, c'est la première Tierce de l'Accord-parfait de la Tonique, et la première Tierce de l'Accord-parfait de la Quarte.

Ut-mi, *fa-la*, rendent le Mode majeur.

Ut-mi, bémol, *fa-la*, bémol, rendent le Mode mi-

neur. L'impression de la seconde Tierce est absorbée par celle que produit la première, ensorte que la seconde Tierce de l'Accord-parfait majeur, qui est mineure, ne donne point l'idée du Mode mineur; pas plus que la seconde Tierce d'un Accord-parfait mineur, qui est une Tierce majeure, ne donne l'idée du Mode majeur.

La Tierce *sol-si*, séparée de tout autre Accord, donnerait la sensation du Ton de *sol* majeur. Le *ré*, ajouté, n'y changerait rien; mais le *fa* naturel, qui forme une fausse Quinte avec le *si*, fausse Quinte, qui est la clé du Ton d'*Ut*, viendrait détruire l'idée du Ton de *sol*, et la remplacer par celle, plus certaine, du Ton d'*Ut*. Mais est-ce du Ton d'*Ut* majeur ou du Ton d'*Ut* mineur, que cette fausse Quinte et cette Septième mineure donneraient l'idée? La fausse Quinte n'étant pas la clé du Mode, mais celle du Ton *seulement*, le Mode est encore indécis quand cette fausse Quinte, ou l'Accord de Septième de la Dominante, dont elle fait partie, se fait entendre, à moins que l'un ou l'autre n'ait été précédé de la Tierce mineure, de la Tonique ou de la Tierce mineure, de la Quarte, toutes deux essentiellement destinées, par la Nature, à caractériser le Mode.

En conséquence, l'Accord de Septième de la Dominante est plein de l'Unité de Ton; mais il laisse en suspens sur le Mode, toutes les fois qu'il n'est pas précédé des Notes qui le caractérisent.

Comme je l'ai dit pages 95 et 96, cet Accord a toute l'Unité d'Accord que peut comporter un Accord de Septième. D'abord, parce qu'il a pour base un Accord-parfait majeur, qui est de tous les Ac-

cords le plus *un ;* ensuite, parce qu'une Tierce Mineure, ajoutée au-dessus de la troisième Note d'un Accord-parfait, et qui forme un intervalle de Septième mineure avec la Note fondamentale, détruit plus l'équilibre de l'Accord que son unité.

En détruisant son équilibre, elle le force au mouvement; mais si cet Accord est l'Antécédent d'une Cadence harmonique, il doit naturellement marcher: ajouter au besoin de sa marche, et y donner une direction plus déterminée, ce n'est pas détourner l'Accord de son but, c'est l'obliger davantage à y tendre; et c'est-là précisement ce que fait la Septième, ajoutée à l'accord-parfait de la Dominante, le *fa*, ajouté à *sol-si-ré*.

Le second Accord de Septième, *la-ut-mi-sol*, a bien moins d'Unité d'Accord et de Ton, quoiqu'il renferme l'Accord de la Tonique *ut-mi-sol*. Il a moins d'Unité d'accord, parce qu'il a pour base un Accord-parfait mineur, qui est moins un que l'Accord-parfait-majeur, puisqu'il ne naît qu'après ce dernier.

Pendant plusieurs siècles, on n'a point osé terminer un seul morceau de Musique (*en mineur*), par l'Accord-parfait mineur.

La Tierce de Picardie, qui est fameuse parmi les Musiciens, n'est pas autre chose que la Tierce-majeure, employée pour finir un Morceau mineur.

Est-ce par instinct ou par raisonnement qu'on en a si long-tems usé de la sorte? Quoi qu'il en soit, il est certain que l'Accord-parfait majeur est le plus *un* de tous les Accords parfaits; et c'est aussi le premier que donne la Nature.

La Septième mineure, ajoutée à cet Accord-par-

fait mineur, a moins d'unité, parce que, comme je l'ai dit aussi page 96, le but vers lequel elle fait principalement tendre l'Accord auquel elle se joint, n'est ni la Tonique ni la Dominante, mais la seconde Note du Ton, ce qui engage à suivre la ligne oblique, la ligne mineure où sont les trois Accords LA-UT-MI, *ré-fa-la*, *mi-sol-si*, au lieu de faire reprendre la ligne droite, la ligne majeure, où l'on trouve *Ut-mi-sol*, *sol-si-ré* et *fa-la-ut*.

Le troisième Accord de Septième, celui *si-ré-fa-la*, composé d'une Tierce-majeure, ajoutée à l'Accord-imparfait Diatonique et sensible, a plus d'Unité de Ton que le précédent, puisqu'il a pour base la clé du Ton, *si-ré-fa*; mais il a encore moins d'Unité d'Accord et d'équilibre que le précédent.

La Tierce majeure *fa-la*, comme toute Tierce majeure ajoutée au-dessus d'un Accord de deux Tierces, nuit beaucoup à l'Unité. Cependant, cette Tierce majeure est bien moins Dissonnante ici qu'ajoutée à un Accord-parfait majeur. Il faut observer qu'elle ne peut être ajoutée à un Accord-parfait mineur, que dans le Genre Chromatique.

Le quatrième Accord de Septième, celui de la Tonique *Ut-mi-sol-si*, composé d'une Tierce majeure, ajoutée à un Accord-parfait majeur, pèche contre l'Unité d'accord par la Tierce majeure *ut-mi*, en opposition avec celle *sol-si*. Cet Accord sort de la *Voix* par le Triton implicite *fa-si*. Exemple : UT, *ré*-MI, *fa*-SOL, *la*-SI; et ce Triton est d'autant plus choquant, qu'il est placé à l'extrémité de l'Accord; et quoi qu'il n'y soit que sous-entendu, cela n'en diminue que fort peu la dureté.

UT-*mi* et *sol-si* font l'effet de l'affirmation et de

la négation de la même chose à-la-fois, ce qui est une absurdité. Pour parer à ce défaut d'Unité dans cette Proposition musicale, il faut suppléer à l'Unité simultanée de son Antécédent par l'Unité successive.

Il faut préparer l'esprit et l'oreille à entendre cet Accord.

Pour l'oreille, il faut en atténuer la Dissonnance; et pour l'esprit, il faut le prémunir contre une fausse interprétation de cette dissonnance. C'est en faisant précéder le *si* de l'Accord *ut-mi-sol-si* par l'*ut* au-dessus, que l'on remplira ce double but. C'est de-là que naît la loi de la *Préparation*. (*Pl.* 8, *fig.* D.)

SECTION II.

De la Préparation.

On ne prépare pas les Accords; mais certains d'entr'eux ont besoin qu'on prépare l'oreille et l'esprit à les entendre. Sans cette précaution, ils seraient repoussés; par l'oreille, comme discordans; et par l'esprit, comme absurdes ou amphibologiques.

Ainsi, toutes les fois que la Dissonnance sera trop forte, ou présentera deux sens opposés, il faudra user de la *Préparation*.

On l'emploiera à l'égard de l'Accord de Septième majeure et Tierce majeure de la Quarte, comme à celui de Septième de la Tonique. (*Pl.* 8, *fig.* E.)

Ils sont harmoniquement semblables, mais non mélodiquement. (*Pl.* 8, *fig.* F.)

Le Triton est implicitement contenu dans la partie inférieure de l'Accord *fa-la-ut-mi*; au lieu que

dans celui de la Tonique, c'est dans la partie supérieure qu'il est sous-entendu :

FA *sol* LA *si* UT *ré* MI.
UT *ré* MI *fa* SOL *la* SI.

Cette préparation doit avoir lieu aussi pour tous les renversemens de ces deux Accords; car la Septième majeure y devient Seconde mineure, qui est plus Dissonnante encore que la Septième majeure. (*Pl.* 8, *fig.* G.)

Ce qui est dissonnant à un certain point, en Musique, est ce qui serait absurde en raisonnement; or, une Seconde mineure étant une *Discordance*, et non pas seulement une Dissonnance, elle doit être rejetée, si elle n'est point préparée.

La Musique a ses doubles sens, comme les langues de convention; et ce sont ces misérables calembourgs que beaucoup de petits compositeurs modernes nous donnent pour de la science. Rien, à mon avis, ne décèle davantage la stérilité de leur génie, ni l'ignorance et le mauvais goût de ceux qui y applaudissent. Cependant, il ne faut pas confondre le double-sens avec le contre-sens; on doit toujours s'abstenir de faire un contre-sens; mais un double-sens peut être heureusement employé par l'esprit. Le sens double, l'amphibologie, n'est pas le double sens. Il y a défaut de jugement dans le sens double; il y a abus de l'esprit dans le double sens. La lumière manque dans le premier cas; dans le second, deux chemins sont éclairés à-la-fois et à dessein. C'est ce que je ferai plus amplement connaître, quand nous serons parvenus aux *Transitions*.

Le cinquième Accord de Septième de cet exem-

ple, celui de la Seconde Note, *ré-fa-la-ut*, est harmoniquement semblable à celui de la Sixte, *la-ut-mi-sol*.

Le sixième Accord, celui de la Tierce, *mi-sol-si-ré*, est harmoniquement semblable à tous deux; c'est, dans chacun, une Septième mineure ajoutée à un Accord-parfait mineur; mais aucun des trois n'est pareil aux deux autres; car il n'y a point de synonymes dans les Accords du même Ton. Ils diffèrent tous, mélodiquement, les uns des autres; et sans cette différence, la confusion ou l'ambiguité naîtrait à chaque Mesure.

Le septième Accord de Septième est celui de la Quarte, *fa-la-ut-mi* (1).

On peut se dispenser de préparer la Septième-majeure de cet Accord par l'Octave, lorsqu'on fait successivement entendre les Notes de cet Accord, en commençant par l'une des trois premières (*pl.* 8,

(1) Je dis la Quarte au lieu de dire la Quatrième Note du Ton, parce que cette expression est plus abrégée; cependant, à proprement parler, les mots Tierce, Quarte, Quinte et Sixte ne désignent pas le rang qu'occupent les Notes dans la Gamme, mais le nombre de degrés qu'il y a d'une Note à une autre, en comptant le point de départ et celui d'arrivée. D'*ut* à *fa*, il y a une Quarte, parce qu'*ut* compte pour le premier degré, *ré* pour le second, *mi* pour le troisième, et *fa* pour le quatrième.

D'après mon système, qui place la Tonique au centre, je devrais dénommer différemment les Notes de la Gamme; mais je me sers des anciennes dénominations pour être plus sûrement entendu, ne voulant pas imiter ce qu'on a fait à l'égard des poids et mesures, afin de ne pas jeter la confusion parmi le peuple Musicien.

fig. H, I, K), parce qu'ici, l'oreille est suffisamment préparée à entendre la Dissonnance *fa-mi* ou *mi-fa*, et que l'esprit ne peut se méprendre ni sur le Ton, ni sur le Mode. Ceci s'applique également à l'accord de Septième de la Tonique. (*Pl.* 8, *fig.* L.)

On peut aussi faire entendre la Septième et la Neuvième avant l'Octave; mais il faut que toutes deux soient sauvées par l'Octave elle-même. (*Pl.* 8, *fig.* M, N.)

Section III.

Des quarante-neuf Cadences, formées par les sept Accords de Septième, servant chacun d'Antécédent aux sept Accords de deux Tierces.

Je ne répéterai pas ici, à l'égard des Accords de Septième, les règles déja énoncées sur la Salvation, la Résolution ou l'Attraction et l'Affinité. Elles sont les mêmes à l'égard des Accords de Septième qu'à celui des Accords-parfaits ou imparfaits. Il n'y a, dans un Accord de Septième, qu'une Note de plus, qui, comme toutes les autres, doit ou rester en place, ou céder à l'Attraction de la Note au-dessous ou au-dessus.

Toute Septième mineure ne doit donc pas toujours descendre, comme il est dit dans presque tous les traités d'Harmonie; et toute Septième majeure ne doit pas non plus toujours monter; cela dépend du chemin que l'on prend, de la Cadence que l'on forme.

Le Conséquent de chaque Cadence exige de son Antécédent un mouvement différent; et comme cha-

que pays a ses lois et ses usages, auxquels il faut que celui qui y entre, se conforme, de même tout premier Accord d'une Cadence Harmonique doit se soumettre aux lois du Second, qui est le maître du terrain. Mais ce maître n'est jamais capricieux ni tyran; il n'exige de son Antécédent que ce qui est nécessaire au maintien de l'Unité, dans la Variété même.

S'il n'est la Tonique, s'il n'est le chef des chefs, le Conséquent se garde bien lui-même de manquer à la subordination, et ne s'avise jamais, sinon dans les ouvrages des ignorans et des brouillons, de se créer centre du Ton, tandis qu'il ne l'est que d'un repos passager ou d'un Hémistiche.

La Dominante seule partage, en certains cas, l'empire avec la Tonique. Celle-ci conserve cependant une suprématie bien marquée sur l'autre, puisque rien ne se finit sans elle. N'ayant point de sceau à appliquer aux opérations, elle ne peut en user, à cet égard, comme les chefs des états; mais elle y sert elle-même de cachet; car dans les langues naturelles, on ne peut se faire représenter, on paie de sa personne.

Pour entretenir véritablement l'Unité, il faut éviter de faire deux Quintes justes, et même une fausse Quinte et une juste, *dans la même Cadence*, par degrés conjoints ou par mouvemens semblables, soit dans les Parties extrêmes, soit dans les Parties intermédiaires, ou soit d'une partie intermédiaire avec une des deux extrêmes. Les deux Quintes justes détruisent l'*Unité;* une fausse Quinte et une juste y nuisent.

Deux Tierces majeures, par degrés conjoints, faisant entendre le Triton successif $\frac{la}{fa}\ \frac{si}{sol}$, qui pré-

sente deux Tons différens, ont besoin d'être préparées, ou accompagnées de manière à faire connaître leur dépendance, qui doit toujours être assez sensible pour que l'oreille ne puisse s'y méprendre.

Le Triton qui résulte de deux Tierces majeures qui se suivent $\frac{la\ si}{fa\ sol}$, dans l'exemple de la *pl.* 8, *fig.* E, ne fait pas un mauvais effet, parce que l'oreille est suffisamment préparée à l'entendre par le chant *fa-mi-ré*, qui est au Dessus, et ne laisse point de doute sur le Ton, qui est celui d'*Ut* majeur. Il s'agit donc de ne présenter qu'un seul Ton à-la-fois, et de manière à ce que l'auditeur instruit ne puisse s'y méprendre. Il faut aussi que celui qui écoute, sans autre science que de bonnes oreilles, ne soit jamais blessé à un certain point. Je dis à un certain point; car il est quelques Dissonnances légitimes qui déplaisent à ceux qui n'ont pas l'habitude de les entendre, et qui n'en apperçoivent pas d'avance la Résolution.

On évitera les deux Octaves de suite par mouvemens semblables ou par degrés conjoints, comme *destructives* de la Variété, à moins que ces Octaves ne servent, à dessein, à renforcer la Basse ou le Dessus, ou même une Partie intermédiaire, ou enfin lorsque ces Octaves sont la seule Harmonie employée pendant une phrase ou une période.

Voyez *pl.* 9, *fig.* A, B, C, D, E, F, G, les 49 Cadences, dont chacune a pour Antécédent l'un des sept Accords de Septième, et pour Conséquent l'un des sept Accords, composés de deux Tierces.

Chaque Accord de Septième a sept manières de se Résoudre.

Celui de la Dominante passe successivement à

l'Accord-parfait mineur de la Sixte ; à l'Accord-imparfait de la Septième Note, à l'Accord-parfait majeur de la Tonique, à l'Accord-parfait mineur de la seconde Note, à l'Accord-parfait mineur de la Tierce, à l'Accord-parfait majeur de la Quarte, et enfin, à l'Accord-parfait majeur de la Dominante elle-même. Il faut examiner ces exemples avec attention, et remarquer qu'on a eu soin d'y éviter tout ce qui nuit à l'Unité et à la Variété.

L'Accord de Septième de la Sixième Note du Ton, que j'appelle *la Sixte*, pour abréger, parce que je sous-entends ces mots, Accord de Septième de la *Note qui fait un intervalle de Sixte avec la Tonique*, cet Accord, comme celui de la Dominante, comme celui des six autres Notes, passe aussi, et successivement, aux sept Accords de deux Tierces.

Un coup-d'œil attentif sur les exemples de la *pl.* 9, *fig.* B, y fera découvrir tout ce qu'il est inutile de répéter ici. Il en est de même pour tous les autres Accords de Septièmes.

La planche 10 offre les 49 mêmes Cadences, mais classées par espèce ; c'est-à-dire, que toutes les Cadences à la Seconde s'y suivent ; puis celles à la Tierce, celles à la Quarte, celles à la Quinte, celles à la Sixte, celles à la Septième, et enfin, celles à l'Octave.

Les Cadences à l'Octave sont de véritables Cadences, même d'un Accord parfait à un Accord parfait, où aucune Note ne change ; à plus forte raison pour celles dont l'Antécédent est un Accord-de-Septième, puisqu'alors il y a passage d'une Note à une autre.

CHAPITRE X.

Des Cadences dont l'Antécédent est un Accord de Neuvième.

Un Accord de Neuvième a moins d'unité de Ton et d'Accord qu'un Accord de Septième. C'est le *maximum* de Dissonnance où peut être porté un Accord.

Les deux ou trois Quintes justes qui se trouvent dans chacun de ces Accords, y nuisent beaucoup à l'Unité qui repose sur le concours des Notes d'un Accord à produire un seul effet, et à tendre, ensemble, vers le même but, vers le même Conséquent.

Dans *la-ut-mi-sol-si*, Accord de Neuvième de la Sixième Note du Ton, les trois Quintes justes *la-mi*, *ut-sol*, *mi-si*, ne concourent pas bien au même effet. Les deux extrêmes sur-tout *la-mi* et *mi-si* semblent toutes deux vouloir l'emporter l'une sur l'autre, et tendre chacune à devenir Quinte principale de l'Accord. L'oreille, tourmentée de ce débat, demande à être éclaircie sur les droits respectifs de ces Quintes. Elle veut qu'on lui fasse connaître comment elles tiennent au Ton.

Pour la satisfaire, il faut donc faire usage de la Préparation, puisque les Notes intermédiaires de cet Accord *ut* et *sol*, ne sont pas assez puissantes pour établir l'union entre les deux Quintes rivales, *la-mi* et *mi-si*.

Cette observation s'applique à tous les Accords du même genre, et fait appercevoir la raison de l'em-

ploi peu fréquent des Accords de Neuvième, qui renferment tous des élémens agissans de Discorde.

L'Unité suppose une dépendance mutuelle des Notes les unes envers les autres, et une dépendance générale de toutes à l'égard de la Tonique, qui est leur chef.

Hors l'Unité, point d'ordre ni de paix, point d'Accords, point de Ton, point de Musique, point de famille, point d'état, point de planète, point d'Univers.

Le Type suprême de l'Unité sensible, c'est l'*Univers* lui-même. Le Type suprême de l'Unité intellectuelle, c'est Dieu.

L'Unité n'est donc pas seulement la base des beaux-arts, mais celle de tout ce qui existe de bien et d'ordonné : la Discordance, en Musique, est synonyme d'anarchie en politique.

Examinons maintenant les Accords de Neuvième (*Pl.* 11, *fig.* A.)

Le premier, *sol-si-ré-fa-la*, Accord de Neuvième de la Dominante, est moins dépourvu d'Unité que les six autres.

La fausse Quinte *si-fa*, cette Quinte caractéristique du Ton d'Ut, rattache le *la*, Tierce majeure du *fa*, au *sol* et au *si;* mais ce *la* aurait encore plus d'Unité avec le *si* et le *sol*, si le *ré*, dont il est la Quinte juste, était supprimé. C'est ce que beaucoup de bons compositeurs font, sans s'en rendre raison, autrement que par la sensation qu'ils éprouvent.

La Quinte principale *sol-ré* est rivalisée par celle *ré-la*; et sans la fausse Quinte *si-fa*, qui subordonne cette dernière à la première, *sol-ré*, le combat deviendrait presqu'égal, si la Base d'un Accord n'avait,

par cela même qu'elle en est la Base, une influence prépondérante.

Dans cette première Cadence, qui est une Cadence à la Seconde : Sol-*si-ré-fa-la*, La-*ut-mi-la*,

Le *la* passe à *la*; *fa* à *mi*; *ré* à *ut*; *si* à *ut*, et non pas à *la*, pour éviter les deux Quintes $\frac{fa}{si}$ $\frac{mi}{la}$. Le *sol* monte à *la*.

Dans la seconde Cadence, qui est une Cadence à la Tierce : Sol-*si-ré-fa-la* : Si-*ré-fa-si*,

Le *la* passe à *la*, le *fa* à *fa*, le *ré* à *ré*, le *si* à *si*, le *sol* à *si*.

Dans la Cadence à la Quarte, Sol-*si-ré-fa-la* : Ut-*mi-sol*,

Le *la* descend à *sol*, le *fa* à *mi*, le *ré* monte à *mi*, et ne descend pas à *ut*, pour éviter les deux Quintes justes $\frac{la}{ré}$ $\frac{sol}{ut}$. Le *si* se sauve par *ut*, et le *sol* y passe aussi.

Dans la Cadence à la Quinte : Sol-*si-ré-fa-la*, La-*ré-fa-la*,

Le *la* passe à *la*, le *fa* passe à *fa*, le *ré* à *ré*; le *si* et le *sol* se sauvent par *la*.

Dans la Cadence à la Sixte, Sol-*si-ré-fa-la*, Sol-*si*-mi-*sol*,

La se sauve par *sol*, *fa* par *mi*, *ré* par *mi*; le *si* passe à *si*, le *sol* à *sol*.

Dans la Cadence à la Septième, Sol-*si-ré-fa-la*, *La-ut*-fa-*la*,

La passe à *la*, *fa* à *fa*, *ré* descend à *ut*, *si* monte à *ut*, *sol* à *la*.

Dans la Cadence à l'Octave, Sol-*si-ré-fa-la*, Sol-*si-ré-sol*, *fa* et *la* se sauvent par *sol*; les trois autres parties sont immobiles, ou répètent les mêmes Notes que dans l'Antécédent.

L'Accord de Neuvième de la Sixte : LA-*ut-mi-sol-si*, est préparé ici par l'Accord-parfait de la même Note. Cet Accord ne peut se faire entendre sans Préparation, vu le peu d'Unité qui règne entre les parties qui le composent; c'est donc par une idée précédente qu'il faut rattacher celle de cet Accord à l'Unité de Ton.

Dans la Cadence à la Seconde : LA-*ut-mi-sol-si*: SI-*ré-fa-si*. Le *si* reste sur *si*; le *sol* descend à *fa*, le *mi* à *ré*; l'*ut* monte au *ré* et ne descend pas à *si*, à cause des deux Quintes $\frac{sol}{ut}\ \frac{fa}{si}$. Le *la* se sauve par *si*.

Dans la Cadence à la Tierce, LA-*ut-mi-sol-si*, *Sol*-UT-*mi-sol-ut*, le *si* monte à *ut*; le *sol*, le *mi* et l'*ut* sont immobiles; le *la* se sauve par *sol*.

Dans la Cadence à la Quarte, LA-*ut-mi-sol-si*, RÉ-*fa-fa-la*, le *si* descend à *la*, le *sol* à *fa*; *mi* monte à *fa* et ne peut descendre à *ré*, à cause des deux Quintes justes $\frac{si}{mi}\ \frac{la}{ré}$.

L'*ut* monte à *ré*; le *la* y passe aussi.

Dans la Cadence à la Quinte, LA-*ut-mi-sol-si*, *sol-si*-MI-*sol-si*. Le *si*, le *sol* et le *mi* restent en place; l'*ut* se sauve par *si*, et le *la* par *sol*.

Dans la Cadence à la Sixte, LA-*ut-mi-sol-si*, *la*-UT-FA-*fa-la*, le *si* descend à *la*, *sol* à *fa*, *mi* monte à *fa*; *ut* et *la* sont immobiles.

Dans la Cadence à la Septième, LA-*ut-mi-sol-si*, *si-ré*-SOL-*si*, *si* et *sol* sont immobiles; *mi* descend à *ré*; *ut* monte à *ré*, et *la* à *si*.

Dans la Cadence à l'Octave LA-*ut-mi-sol-si*, LA-*ut-mi-la-ut*, *si* monte à *ut*, *sol* à *la*; *la*, *ut* et *mi* restent immobiles.

L'Accord de Neuvième mineure Si-*ré-fa-la-ut*, est un des plus dissonnans que l'on puisse employer. L'Accord-parfait majeur *fa-la-ut*, et l'Accord-imparfait *si-ré-fa* s'y combattent d'une manière violente, et, malgré la préparation, cet Accord conserve une grande dureté.

Dans la Cadence Si-*ré-fa-la-ut*, Ut-*mi-sol-ut*, *ut* demeure en place, *la* descend à *sol*, *fa* à *mi*, *ré* monte forcément à *mi*, à cause des deux Quintes justes $\frac{la\ sol}{ré\ ut}$. *Si* se sauve par *ut*.

Dans la Cadence à la Tierce, Si-*ré-fa-la-ut*, *la-ré-fa-la-ut*, *ut* se sauve par *ré*; *la*, *fa* et *ré* demeurent en place. Le *si*, suspendu un moment, se sauve par *la*.

Dans la Cadence à la Quarte, La-*si-ré-fa-ut*, renversement de Si-*ré-fa-la-ut*, *sol-si*-mi-*sol*, l'*ut* descend à *si*, *fa* monte à *sol*, *ré* à *mi*; *si*, qui en gâte l'effet, reste à *si*, et *la* descend à *sol*.

« Fuyez des mauvais Sons le concours odieux. »

Ce vers de *Boileau* peut s'appliquer à toute cette série de Cadences ayant pour Antécédent l'Accord *si-ré-fa-la-ut*.

Dans la Cadence à la Quinte, *la*-si-*ré-fa-la-ut*, Sol-*si-ré-sol*, *ut* se sauve par *si*, *fa* par *sol*; *ré* et *si* sont immobiles, et *la* se sauve par *sol*.

Dans la Cadence à la Septième, *la*-si-*ré-fa-ut*, La-*ut-mi-ut*, *ut* passe à *ut*, *fa* à *mi*, *ré* à *ut*, *si* à *la*, et le *la* est immobile.

Dans la Cadence à l'Octave, *la*, *si*, *ré*, *fa*, *ut*, Si-*si-ré-fa-si*, l'*ut* descend à *si*; *fa*, *ré* et *si* sont immobiles, et la Basse *la* monte à *si*.

Il faut remarquer qu'il n'est pas indifférent d'entasser toutes les Dissonnances dans la même Octave, ou de les disperser dans plusieurs. Ce dernier moyen doit s'employer chaque fois qu'on a besoin d'atténuer leur dureté. Il faut mettre ensemble ce qui concourt au même but, et en éloigner ce qui s'y oppose.

Dans la Cadence à la Seconde, UT-*mi-sol-si-ré*, *fa-la*-RÉ, renversement de RÉ-*fa-la*, *ré* passe à *ré*, *si* descend à *la*, *sol* à *fa*, *mi* monte à *fa*, et *ut* passe aussi à *fa*.

Dans la Cadence à la Tierce, UT-*mi-sol-si-ré*, *si*-MI-*sol-si*, *ré* monte à *mi*; *si*, *sol* et *mi* sont immobiles, et *ut* descend à *si*.

Dans la Cadence à la Quarte, qui suit celle-ci, *ré* descend à *ut*, *si* à *la*, *sol* monte à *la*, et ne peut descendre à *fa* sans former deux Quintes justes $\frac{ré}{sol}\ \frac{ut}{fa}$, ce qui est une faute grave. *Mi* monte à *fa*; *ut* reste en place.

Dans la Cadence à la Quinte qui suit celle-ci, *ré* passe à *ré*, *si* et *sol* sont immobiles, *mi* descend à *ré* et *ut* à *si*.

Dans la Cadence à la Sixte, UT-*mi-sol-si-ré*, *ut-mi*-LA-*mi*, *ré* monte à *mi*; *si*, préparé par *ut*, descend à *la*. *Sol*, contre la loi qui défend les deux Quintes de suite, monte à *la*, parce que les deux Quintes $\frac{ré}{sol}\ \frac{mi}{la}$, sont tellement masquées, que l'oreille ne les y apperçoit pas. Cependant, il faut encore préférer de faire descendre ce *sol* de quinte sur *ut*, à employer les deux Quintes justes de suite; *mi* et *ut* sont immobiles.

Dans la Cadence qui suit celle-ci, *ré* passe à *ré*,

si à *si ; sol* descend à *fa*, *mi* descend à *ré*, et *ut* y monte.

Dans la Cadence à l'Octave qui suit la précédente, *ré* monte à *mi*, *si* à *ut ; sol*, *mi* et *ut* demeurent immobiles.

Dans la Cadence à la Seconde, RÉ-*fa-la-ut-mi*, MI-*sol-si-mi*, le *mi* est immobile, l'*ut* descend à *si*, *la* à *sol*, *fa* monte à *sol*, pour éviter les deux Quintes $\frac{ut}{fa}\ \frac{si}{mi}$, et *ré* monte à *mi*.

Dans la Cadence à la Tierce, RÉ-*fa-la-ut-mi*, *ut-fa-la-ut-fa*, *mi* se sauve par *fa ; ut*, *la* et *fa* sont immobiles, et *ré* se sauve par *ut*.

Dans la Cadence à la Quarte, RÉ-*fa-la-ut-mi*, *ré*-SOL-*si-si-ré*, *mi* descend à *ré*, *ut* à *si*, *la* monte à *si*, et *fa* à *sol ; ré* demeure immobile.

Dans la Cadence à la Quinte, RÉ-*fa-la-ut-mi*, *ut-mi*-LA-*ut-mi*, *mi*, *ut* et *la* sont immobiles ; *fa* descend à *mi*, et *ré* à *ut*.

Dans la Cadence à la Sixte, RÉ-*fa-la-ut-mi* ; *ré-fa*-SI-*si-ré*, *mi* descend à *ré*, *ut* à *si*, *la* monte à *si ; fa* et *ré* sont immobiles.

Dans la Cadence à la Septième, RÉ-*fa-la-ut-mi*, *mi-sol*-UT-*mi*, *mi* et *ut* sont immobiles ; *la* descend à *sol*, *fa* à *mi*, et *ré* monte à *mi*.

Dans la Cadence à l'Octave, RÉ-*fa-la-ut-mi*, *ré-fa-la-ré-fa*, *mi* monte à *fa*, *ut* à *ré ; la*, *fa* et *ré* demeurent immobiles.

Dans la Cadence à la Seconde, MI-*sol-si-ré-fa*, FA-*la-ut-fa*, *fa* passe à *fa*, *ré* à *ut*, *si* à *la*, *sol* monte au *la*, pour éviter les deux Quintes qui s'y trouveraient s'il descendait à *fa ; mi* monte à *fa*.

Dans la Cadence à la Tierce, MI-*sol-si-ré-fa*,

ré-sol-si-re-sol, *fa* monte à *sol*; *ré*, *si* et *sol* restent immobiles, et *mi* descend à *ré*.

Dans la Cadence à la Quarte qui suit celle-ci, *fa* descend à *mi*, *ré* à *ut*, *si* monte à *ut*, *sol* à *la*, et *mi* passe à *mi*.

Dans la Cadence à la Quinte qui suit la précédente, *fa*, *ré* et *si* sont immobiles; *sol* descend à *fa*, *mi* à *ré*.

Dans la Cadence à la Sixte, MI-*sol-si-ré-fa*, *mi-sol*-UT-*ut-mi*, *fa* descend à *mi*, *ré* à *ut*, *si* monte à *ut*, *sol* et *mi* restent en place.

Dans la Cadence suivante, *fa* et *ré* sont immobiles, *si* descend à *la*, *sol* peut aller à *la* ou à *fa*, *mi* se sauve par *fa*.

Dans la Cadence à l'Octave qui suit la précédente Cadence, *fa* descend à *mi*, *ré* y monte, et *si*, *sol* et *mi* sont immobiles.

Dans la Cadence à la Seconde, FA-*la-ut-mi-sol*, SOL-*si-ré-sol*, *sol* passe à *sol*, *mi* se sauve par *ré*, *ut* par *si*, *la* par *si* pour éviter les deux Quintes, et *fa* monte à *sol*.

Dans la Cadence à la Tierce, FA-*la-ut-mi-sol*, MI-LA-*ut-mi-la*, *sol* monte à *la*; *mi*, *ut* et *la* sont immobiles, et *fa* descend à *mi*.

Dans la Cadence qui suit, *sol* descend à *fa*, *mi* à *ré*, *ut* monte à *ré* pour éviter les deux Quintes; *la* monte à *si*, et *fa* reste en place.

Dans la Cadence à la Quinte qui suit, *sol*, *mi* et *ut* restent immobiles; *la* descend à *sol*, *fa* à *mi*.

Dans la Cadence à la Sixte, FA-*la-ut-mi-sol*, *fa-la*-RÉ-*ré-fa*, *sol* descend à *fa*, *mi* à *ré*, *ut* monte à *ré*; *la* et *fa* demeurent immobiles.

Dans la Cadence à la Septième, qui suit la pré-

cédente, *sol* et *mi* sont immobiles, *ut* descend à *si*, *la* peut monter à *si* ou descendre à *sol; fa* se sauve par *sol.*

Dans la Cadence à l'Octave, FA-*la-ut-mi-sol*, FA-*la-ut-fa-la*, *sol* monte à *la*, *mi* à *fa; ut*, *la* et *fa* sont immobiles.

SECTION III.

Toute Cadence dont l'Antécédent a besoin d'être préparé, se compose de trois Accords, dont les deux premiers se sauvent par le troisième, à moins que le Conséquent de la Cadence précédente ne serve lui-même de préparation à l'Antécédent de celle qui la suit immédiatement. (*Pl.* 11, *fig.* H.)

La première Cadence de cet exemple est ordinaire.

La seconde est composée de deux Antécédens, désignés par les lettres initiales A A.

Le premier antécédent prépare le second, et tous deux sont sauvés par le Conséquent désigné par C.

L'exemple de la figure I présente une seconde Cadence, également composée de deux Antécédens, sauvés de même par le Conséquent qui les suit.

L'exemple de la figure K présente deux Cadences. Le Conséquent de la première y prépare l'Antécédent de la seconde.

On voit qu'un Accord de Neuvième n'est, en quelque sorte, que l'extension d'un Accord de Septième.

Ces Accords gigantesques doivent être à peu près aussi rares parmi les Accords, que les géans parmi les hommes.

Du besoin qu'on a de retrancher la première Quinte de ces Accords géans, lorsqu'elle est juste, il résulte une vérité aussi digne de remarque qu'elle est incontestable ; c'est que la Quinte nuit plus à l'unité de l'Accord parfait qu'elle n'y sert, et qu'il n'en est ainsi que parce que cette Quinte ne consonne qu'à demi avec la Note dont elle est la Quinte.

C'est pourquoi on la supprime souvent dans l'Accord-parfait qui termine un morceau, ou l'on en diminue l'effet, en doublant et triplant contr'elle la Tonique et la Tierce.

Les Compositeurs qui croyent qu'il est indifférent de doubler la Tierce ou la Quinte, parce que toutes deux entrent dans l'Accord-parfait, se méprennent étrangement.

Puisque la Tierce, qui ne porte que le titre modeste de *Consonnance-imparfaite*, peut être doublée sans nuire à l'Unité, et que la Quinte simple y nuit, il est impossible de soutenir encore que cette Quinte consonne davantage que la Tierce ; il est au contraire prouvé, sans réplique, qu'elle est moins consonnante qu'elle.

Or, ce qui est moins consonnant qu'une Consonnance imparfaite, ne peut être qu'une Consonnance très-imparfaite, qu'une Demi-Consonnance.

Il y a trois degrés de Consonnance.

Les Octaves sont du premier degré.

Les Tierces et les Sixtes du second.

Les Quintes sont du troisième.

Voilà, je crois, qui est suffisamment éclairci, pour ne plus laisser aucun doute, et m'épargner le soin de le répéter.

Revenons à l'Accord de Neuvième *sol-si-ré-fa-la.*

En retranchant le *ré*, Quinte de *sol*, on diminue la force dissonnante de cet Accord, on y subordonne davantage le *fa* et *la* au *sol* et au *si*, en leur enlevant le *ré* qui était à leur tête contre ce *sol* et ce *si*, et formait entr'eux un Accord-parfait mineur *séditieux*, et contraire à l'Unité et au véritable POUVOIR qui réside légitimement dans la BASE d'un Accord, et non dans son *sommet*.

Si le *fa* et le *la* s'accordent peu avec *sol* et *si*, du moins ces quatre Notes marchent au même but, à l'Accord-parfait de la Tonique. (*Pl.* II, *fig.* L.) *La* descend à *sol*, *fa* à *mi*, *si* monte à *ut*, et *sol* y passe aussi.

Il y a un moyen de détacher le RÉ du parti de *fa-la*, et de le ramener à celui de *sol* et *si*, c'est de le placer sous le *sol*, comme à la *pl.* II, *fig.* M.

CHAPITRE XI.

Des Cadences évitées.

TOUTE Cadence ordinaire suppose deux Accords; le premier amenant le second, et celui-ci formant un repos après le premier.

C'est, pour les yeux, l'image d'un pied qu'on lève et pose tour à tour. Pour l'esprit, c'est une proposition dont le second membre complète le sens du premier.

Troubler le second Accord, en y introduisant une Dissonnance, c'est empêcher le repos, c'est éviter la Cadence.

Donner pour Conséquent, à un Accord composé de deux Tierces ou de trois, un Accord de Septième ou un Accord Dissonnant quelconque, c'est éviter le repos, la Cadence ; c'est ne pas terminer la Proposition ; c'est rendre un Troisième membre nécessaire à son complément.

Aussi, toutes les fois que le Conséquent d'un Accord est dissonnant, la Cadence est *évitée*. Une suite non interrompue d'Accords de Septième, forme une série de Cadences évitées. (*Pl.* 12, *fig.* A.)

Il n'y a que la première et la dernière Cadences de cet exemple qui ne soient pas évitées ; toutes les autres le sont, puisque chaque Conséquent de ces Cadences est un Accord de Septième. Les chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, indiquent les six Cadences évitées.

Je n'ai pas ajouté la Septième au Conséquent de la première Cadence de cet exemple, parce que les Accords de Septième qui ont une Tierce majeure à la base et une au sommet, sont trop dissonnans quand ils sont renversés, et lorsqu'ils ont en même-tems pour Basse la Note fondamentale de l'Accord, comme à la *pl.* 12, *fig.* B et C.

S'il est permis de tourmenter l'oreille, ce ne doit jamais être que pour lui ménager un plaisir. La déchirer à pure perte, est le fait d'un Musicien barbare.

Dans chaque Antécédent des six Cadences évitées, je n'ai fait parler la Basse qu'au second tems de l'Accord, parce que, de cette manière, les Cadences évitées sont moins dures : on peut cependant se dispenser d'employer ce retard.

Il faut remarquer que lorsque l'Accord sensible dissonnant *si-ré-fa* est le Conséquent d'une Cadence, il n'est pas précisément considéré comme

l'évitant, mais plutôt comme la formant. On le tolère parmi les Accords parfaits, comme s'il en était un. C'est un Accord mixte, qui tient de la dissonnance et de la Consonnance : il ne peut cependant former un véritable repos, à cause de la fausse Quinte *si-fa*, qui est dissonnante.

Je ferai observer que si la Dissonnance s'oppose au repos, elle en augmente le charme quand elle y conduit d'une manière sensible. Tout Accord qui a une tendance bien marquée vers un autre, affecte l'ame d'une manière qui lui plaît, soit en la portant à la joie ou à l'attendrissement.

Ceux de cette espèce, dans le genre Diatonique, sont les Accords qui dessinent le mieux le Ton et le mode.

La plupart des Cadences évitées, hors les Cadences à la Quarte, sont dures ou insignifiantes.

Dures, parce que les Dissonnances y sont multipliées mal-à-propos.

Insignifiantes, parce que les Parties n'y ont point assez de mouvement.

CHAPITRE XII.

Des Cadences retardées, ou des Suspensions.

Dans les *Cadences évitées*, il y a une contraction de deux Accords en un ; car la Septième qui se fait entendre avec l'Accord parfait du Conséquent, ne devrait naturellement se faire entendre qu'après cet

Accord parfait. Il y a donc une véritable *Anticipation* dans chaque Cadence évitée.

Dans les *Cadences retardées*, c'est le contraire; il y a prolongement d'une ou de plusieurs Notes de l'Antécédent pendant une portion de la durée du Conséquent, comme à la *pl.* 12, *fig.* D.

L'A signifie Antécédent; R, retard; C, Conséquent. Les trois Notes *fa ré si*, dans l'exemple D de l'Antécédent, sont prolongées pendant la moitié de la durée du Conséquent. La Basse arrive à son poste au tems marqué; et cela est nécessaire, car cette Partie est particulièrement destinée à marquer la Cadence. Sans elle, la Cadence serait entièrement retardée, ici; et c'est ce qui ne doit presque jamais se faire, parce qu'elle est inhérente à la Musique, et que c'est l'en priver pour un moment que de prolonger, à toutes les parties, un Accord au-delà de ses limites.

L'exemple de la même planche, *fig.* E, présente le prolongement de deux Notes de l'Antécédent sur le Conséquent.

Ces deux Notes sont $\frac{fa}{ré}$, qui suspendent $\frac{mi}{ut}$. Le *sol* étant commun aux deux Accords, ne peut être regardé comme un prolongement de l'Antécédent, mais ne formant non plus qu'une Cadence rhythmique, parce qu'il n'y a, dans cette Partie, qu'une répétition du même son; une Cadence de cette nature ne suffit pas pour satisfaire l'oreille. Elle demande qu'au moins une des Parties aille d'une Note à une autre, hors le cas où toutes les Parties forment des *Cadences rhythmiques*. (*Voyez* le chap. XIII.)

L'exemple F ne présente que le prolongement

d'une seule Note de l'Antécédent sur le Conséquent; c'est le *fa* qui retarde le *mi*.

On peut répéter la Note qui forme prolongation, ou la prolonger sans répétition.

La figure G, *pl.* 12, renferme trois Cadences à la Quinte, suspendues ou retardées, et une quatrième à la Seconde, également suspendue.

C'est pour éviter, à la Basse, le Triton $\frac{si}{fa}$, que je n'ai pas fait la quatrième Cadence à la Quinte *fa-ut*, et que j'ai préféré celle à la Seconde *si-ut*, en retranchant le *ré* de *si-ré-fa-la*.

L'exemple H offre les mêmes Cadences sous une autre face.

La Tierce et la Sixte, qui sont synonymes toutes les fois que l'une n'est que la même Note que l'autre, mais placée dans une Octave différente, sont aussi les Consonnances qui réunissent à-la-fois le plus d'Unité et de Variété.

L'Octave a beaucoup d'Unité, mais point de Variété. La Quinte a trop de Variété, et point assez d'Unité. En conséquence, ce sont les Tierces et les Sixtes majeures ou mineures que l'on doit suspendre de préférence à l'Octave et à la Quinte. (Voyez, pour les retards des Tierces, la planche 12, *fig.* G. H.)

Pour les Octaves retardées ou suspendues, la même planche, *fig.* I, K.

Pour les retards de Quintes, la *fig.* L.

L'exemple M présente des retards de Sixte.

Les Suspensions ou *Cadences retardées*, font un meilleur effet que les Anticipations, parce que les retards augmentent les desirs, et rendent la jouissance plus précieuse. L'Anticipation va au-devant d'eux, et les empêche souvent de naître.

On peut retarder aussi les Notes par celle au-dessous, quoique plus habituellement ce soit par celle au-dessus qu'on opère ce retard. (Voyez la *fig.* N, *pl.* 12.) Elle contient quatre retards de l'Octave.

Un excellent moyen de faire naître un second desir au moment où l'on satisfait le premier, c'est de faire entendre une Septième alors qu'on sauve la Quarte retardante par la Tierce retardée.

La figure O présente trois de ces Cadences *retardées et évitées*, tout-à-la-fois.

CHAPITRE XIII.

Des quatre genres de Cadences.

Jusqu'ici les théoriciens et les praticiens n'ont donné le nom de Cadence qu'aux seules Cadences Harmoniques. Les trois autres genres ont été connus ou plutôt méconnus, sous le nom insignifiant de *petites Notes*, de *Notes de passage* ou *de goût*, quoiqu'il y ait souvent beaucoup de goût sans Notes de passage, et beaucoup de Notes de passage sans goût.

La Cadence Harmonique consiste, pour chaque Partie, dans le passage d'une Note de l'Antécédent à une Note du Conséquent, différente de celle que l'on quitte, soit par degrés conjoints ou disjoints.

Dans le passage de l'Accord de Septième de la Note sensible à l'Accord parfait de la Tonique, toutes les parties Cadencent harmoniquement. *La* descend à *sol*, *fa* à *mi*, *ré* monte à *mi*, et *si* à *ut*. (*Pl.* 13, *fig.* A.)

Dans le passage de l'Accord de Septième de la Dominante à l'Accord parfait de la Tonique, trois parties *si*, *ré*, *fa*, cadencent harmoniquement et par degrés conjoints, le *fa*, en descendant à *mi*, le *ré* à *ut*, le *si* en montant à *ut*. Quant à *sol*, il cadence, d'une part, harmoniquement et par degrés disjoints, en passant à UT, et de l'autre, il forme une Cadence Rhythmique, en passant à *sol*. (*Pl.* 13, *fig.* B.)

Comme il a déja été dit, la Cadence Harmonique peut n'avoir lieu que dans une seule partie, comme dans le passage de *fa-la-ut* à *fa-la-ré* (*fig.* C). Elle peut être, tour à tour, *formée*, *évitée* et *retardée*.

La Cadence Mélodique est le passage d'une Note étrangère à l'Accord à une Note de l'Accord même, ou l'inverse; c'est-à-dire, que la Note d'Harmonie peut être la première ou la seconde.

La première Mesure de l'exemple D (*pl.* 13), renferme trois *Cadences Mélodiques*. Les Croches noires désignent les Notes de Mélodie; les blanches, celles d'Harmonie : ce sont le *fa*, le *ré* et le *si*.

Le passage du *si* à l'*ut* est une Cadence Harmonique, ainsi que ceux écrits sur la clé de Basse, de *fa* à *mi*, de *ré* à *ut*, de *si* à *ut* et de *sol* à *ut*.

La seconde mesure renferme les deux autres Cadences Mélodiques *ré mi*, *fa sol*.

L'exemple de la même planche, *fig.* E, renferme trois Cadences Mélodiques, dont les Antécédens sont la Note d'Harmonie.

Celle *la-sol* de la seconde Mesure a pour Antécédent la Note de Mélodie. Celle *fa-mi* a pour Conséquent la Note de Mélodie; celle *ré-ut* de même, et la dernière, *ré-mi*, est harmonique.

Dans la Basse $\frac{mi}{ut}$ descendent harmoniquement sur $\frac{ré}{si}$ qui remontent de même sur $\frac{mi}{ut}$. Le *sol* forme deux Cadences Rhythmiques.

On écrit de tems en tems les Cadences mélodiques en petites Notes, ou Notes surnuméraires à celles qui doivent composer la Mesure. (*Pl.* 13, *fig.* F.)

Les Cadences du troisième genre sont les Cadences *Harmono-Mélodiques*. Elles tiennent de l'Harmonie et de-la Mélodie, et c'est de-là que vient le nom d'*Harmono-mélodiques* que je leur donne. C'est le passage d'une même Partie à deux Notes différentes du même Accord, comme *ut-mi*, *mi-sol*, *sol-ut*, *ut-sol*, *sol-mi*, *mi-ut*, *ut-sol*, *fa-ré*, *ré-si*, *si-sol*. La dernière, *sol-ut*, est harmonique. (*Pl.* 13, *fig.* G.)

Les Cadences du quatrième genre sont les Cadences Rhythmiques.

Je les nomme ainsi, parce qu'elles consistent dans la répétition du même son. (*Pl.* 13, *fig.* H.)

Chacune des trois Parties de cet exemple forment trois Cadences Rhythmiques en répétant six fois le même son, de deux en deux, *sol-sol*, *sol-sol*, *sol-sol*, etc.

Tous les instrumens qui ne rendent qu'un seul Son, ne peuvent être considérés que comme Rhythmiques. C'est du mélange de ces différentes Cadences que se compose la Musique.

CHAPITRE XIV.

RÉCAPITULATION GÉNÉRALE DE CE QUI A PRÉCÉDÉ.

Il y a sept Notes principales, qui naissent toutes de la Résonnance d'une seule Corde, qui a la propriété naturelle de se diviser par Tierces, comme SOL si ré fa *la ut mi.* (*Pl.* 14, *fig.* A.)

Puisque la quatrième Note, engendrée par la Corde génératrice SOL, est un *fa* naturel, il est évident que toute Corde, envisagée comme mère du Ton, est une Dominante. *Cela est incontestable.*

Ainsi, un cor-de-chasse que l'on croit en ut, est véritablement en fa, car il donne naturellement le *si bémol.*

Si l'on voulait que ce fût l'ut qui engendrât le Ton d'Ut, il faudrait renoncer au *si* naturel pour le *si* bémol; ce qui est absurde, car le *si bémol* donne *incontestablement* la sensation du ton de Fa, lorsque ce si est le seul bémol du Ton, et qu'il est du genre Diatonique ou primitif, comme dans la génération harmonique produite par la corde Ut, qui est :

UT mi sol si *bémol; ré fa la.*

Il ne faut que des oreilles bien exercées, pour entendre naître ces sons de la division de la même corde, mise une seule fois en vibration et en résonnance. Elles naissent en mseure, et dans l'ordre suivant. (*Pl.* 14, *fig.* B.)

C'est ce qu'il est aisé de vérifier au Piano, sur-tout

pour ceux qui jouent de cet instrument, parce qu'ils sont, en général, plus sensibles aux harmoniques qu'il fait entendre.

Il n'y a donc *sept Notes primitives*, que parce que toute Corde sonore a la propriété de se diviser par Tierces, et qu'après six Tierces les mêmes Sons se répètent à l'Octave.

La corde nommée Sol étant frappée et mise en vibration, résonne, 1°. dans ses quatre quarts reunis, ne rend qu'un Son pour toute son étendue, et ce Son est Sol.

2°. Elle se divise d'elle-même, résonne dans la longueur de ses quatre cinquièmes réunis, et donne un Si, Tierce majeure du Sol fondamental.

3°. Elle se divise, toujours d'elle-même, résonne dans toute la longueur de ses quatre sixièmes réunis, et donne un Ré, Quinte juste du Sol fondamental, et Tierce mineure de Si.

4°. Elle résonne dans toute la longueur de ses quatre septièmes réunis, et donne un Fa, Septième mineure de Ré.

5°. Elle résonne dans toute la longueur de ses quatre huitièmes, et donne l'Octave du Sol fondamental.

6°. Elle résonne dans toute la longueur de ses quatre neuvièmes réunis, et donne un *la*, Neuvième majeure du Sol fondamental, Tierce majeure du *fa*, et Seconde majeure de l'Octave du Sol fondamental.

7°. Elle résonne dans toute la longueur de ses quatre dixièmes, et donne un *si*, Octave de la Tierce du Sol fondamental, et Seconde majeure du *la*.

8°. Elle résonne dans toute la longueur de ses quatre onzièmes, donne l'*ut*, Onzième juste du Sol

fondamental, Tierce mineure du *la*, et Seconde mineure du *si* précédent.

9°. Elle résonne dans toute la longueur de ses quatre douzièmes, et donne un *ré*, Octave de la Quinte juste du Sol fondamental, et Seconde majeure d'*Ut*.

10° Elle résonne dans toute la longueur de ses quatre treizièmes réunis, et donne un *mi*, Treizième majeure du Sol fondamental, Tierce majeure de l'*ut* précédent, et Seconde majeure du *ré*, Octave de la Quinte du Sol.

11°. Elle résonne dans toute la longueur de ses quatre quatorzièmes réunis, et donne un *fa*, Octave de la Septième mineure du *sol*, et Seconde mineure du *mi* précédent. (*Pl.* 14, *fig.* C.)

Voyez ensuite les mêmes Notes, prises une Octave plus haut, et dans la moitié de la longueur de la même Corde génératrice. (*Fig.* D.)

La figure E, *pl.* 14, représente les sept mêmes Notes, prises dans le quart de l'étendue de la Corde génératrice Sol.

En examinant avec attention cette Table de la génération harmonique, on voit que l'Harmonie est une suite de Tierces, dont trois naissent avant la Mélodie, qui ne commence qu'après le *fa* et par l'Octave du Sol fondamental.

J'ai écrit les notes d'Harmonie avec des Rondes; celles de Mélodie avec des Noires.

La Mélodie élémentaire n'est donc que la répétition à l'Octave des quatre premières Notes de l'Harmonie *sol-si-ré-fa*, qui s'intercallent entre les trois dernières, *la*, *ut*, *mi*, et forment cette série : *sol*

la si ut ré mi fa, seule et vraie Gamme mélodique donnée par la Nature.

Il n'y a que quatre Sons différens de l'Harmonie qui naissent avant la Mélodie, ce qui nous donne la raison pour laquelle l'instinct a borné les Accords à quatre Notes, formant trois Tierces, comme *sol-si-ré-fa.*

Il y en a cinq dans les Accords de Neuvième; mais c'est au détriment de l'Unité, parce que, dans un Accord semblable, il y a trois Notes qui se touchent, comme dans *sol si ré fa la*, où se trouvent *fa sol la*; car, quoique l'Octave de *sol* ne soit pas écrite, elle résonne suffisamment pour tourmenter une oreille délicate.

Les Notes peuvent être employées une à une, comme dans le Plain-chant; alors il n'y a aucune espèce d'Accords, composés de Sons simultanés.

Pour donner une idée complette des Accords ou des ensembles de Sons ou de Notes, je dirai qu'un Accord existe depuis une Note et son Octave, entendues à-la-fois, jusqu'à cinq Notes différentes, *plus leurs Octaves*, qui peuvent y être ajoutées, selon le besoin et l'effet qu'on veut produire.

Il y a cinq espèces d'Accords consonnans, formés par deux Sons différens seulement.

Les Octaves composent la première espèce et sont, de tous les Accords, ceux qui ont le plus d'Unité. *Sol la si ut ré mi fa* / *Sol la si ut ré mi fa*. (*Fig.* E.)

Les Tierces majeures composent la seconde espèce. Elles ont moins d'Unité, mais elles ont plus de Variété que les Octaves $\frac{si\ la}{sol\ fa}$. (*Fig.* G.)

Les Tierces Mineures composent la Troisième espèce d'Accords (*fig.* H) *ré-fa*, *la-ut*, *mi-sol*, *si-ré.*

Les Sixtes majeures composent la quatrième espèce d'Accords. Elles ont un peu moins d'unité que les Tierces, mais elles ont plus de Variété. (*Fig.* 1.) *Si-sol*, *mi-ut*, *la-fa*.

Les Sixtes majeures composent la cinquième espèce d'Accords consonnans, formés par deux Notes seulement. *Fa-ré*, *ut-la*, sol-mi, *re-si*. (*Fig.* K.)

N. B. Dans la vue de soulager la mémoire, j'avais classé ensemble les Tierces et les Sixtes majeures, sous le nom de Consonnances imparfaites de la première classe; et les Tierces et les Sixtes mineures, sous le nom de Consonnances imparfaites de la seconde classe; mais, pour plus de précision, j'abandonne ma première idée, et je préviens que je classerai ces ensembles de Notes tels qu'ils le sont, ici, d'après l'analyse plus rigoureuse de l'effet qu'ils produisent.

Les Accords composés d'une Note et de son Octave peuvent former chacun sept Cadences, telles qu'on les voit *pl.* 15, *fig.* A, B, C, D, E, F, G.

Les Accords composés d'une Note et de sa Tierce, forment aussi chacun sept Cadences, telles qu'on les voit *pl.* 15, *fig.* H, I, J, K, L, M, N.

Les Cadences écrites avec des Croches-Blanches, indiquent le Triton successif qui a besoin d'être préparé, pour n'être pas regardé comme faux.

Les Accords composés d'une Note et de sa Sixte, entendues ensemble, sont également au nombre de sept, en comptant les quatre majeures et les trois mineures, et peuvent former chacun sept Cadences, ce qui fait quarante-neuf pour toutes, sans y comprendre les sept Cadences Rhythmiques, qui sont la ré-

pétition du même Accord, dans la même Octave.

J'observerai, en passant, que la manière de compter par Octaves est cause de mille bévues. On ne devrait compter que par Septièmes; car il n'y a que sept Notes, et que la septième Note du système, qu'on nomme la *Quarte du Ton*, est une borne qu'on ne doit jamais franchir, quand on veut faire entendre la véritable Gamme élémentaire. C'est ce que j'expliquerai quand il sera question du Genre chromatique.

Il y a donc sept Cadences harmoniques, formées par chacun des sept Accords composés d'une Note et de son Octave, ensemble 49 Cadences, sans compter les sept Cadences RHYTHMIQUES, ce qui fait un total de 58.

Il y en a autant, formées par chaque Accord composé d'une Note et de sa Tierce majeure ou mineure, ci 58.

Autant formées par chaque Accord composé d'une Note et de sa Sixte majeure ou mineure, ci 58.

Il y a de même 58, formées par les Accords composés de deux Tierces, autant par les Accords de Septième, et le même nombre par les Accords de Neuvième, sans parler des divers *renversemens* que peuvent subir ces Accords; ce qui fait 348 Cadences dans le seul genre Diatonique, dans le seul Mode majeur et dans un seul Ton; et comme il y a au moins douze Tons majeurs, en ne donnant qu'une seule Acception à chacun des douze Sons qui composent la Gamme chromatique, cela fait 4176 Cadences possibles, sans comprendre les *Cadences évitées* ni les *Cadences retardées*.

Les matériaux étant connus, nous allons expliquer

comment il faut procéder dans leur emploi, afin d'en former des édifices réguliers et harmonieux.

CHAPITRE XV.

De la Composition en général, et de l'acquis préliminaire qu'elle suppose.

COMPOSER signifie poser ensemble, poser régulièrement l'un à côté de l'autre ou l'un sur l'autre, des matériaux propres à former un *tout* bien ordonné.

L'art de composer un discours est celui d'enchaîner un certain nombre de Propositions, selon l'ordre grammatical, logique et oratoire; l'art de composer un Morceau de Musique n'est que celui d'enchaîner, sous les mêmes rapports, un certain nombre de Cadences ou Propositions musicales.

Il n'y a de grammatical, dans la Musique, que la manière de l'écrire régulièrement et avec les signes convenus, ce qui suppose, 1°. la connaissance du Clavier général ou échelle des Sons, et celle de l'échelle des Notes, qui représente la première; 2°. l'art d'apprécier la durée de chaque Note et de la peindre aux yeux avec la figure convenue; 3°. l'art d'apprécier le Rhythme ou la marche des Cadences, afin de mesurer le morceau de Musique selon le nombre deux ou le nombre trois; autrement dit, selon le nombre Binaire ou Ternaire (1); 4°. celui d'apprécier la vitesse du Binaire ou du Ternaire.

(1) *Binus*, en latin, signifie deux; *Ter* signifie trois.

Connaître le clavier général des Sons ou leur véritable échelle, c'est pouvoir dire de tel Son qu'on entend, et qui est musical et appréciable, ce SON occupe telle place dans telle Octave, ou plutôt dans tel Septenaire du clavier. Je dis dans tel Septenaire, car on ne doit pas compter par huit, mais par sept, lorsqu'il est convenu et prouvé qu'il n'y a que sept Notes dans le genre Primitif ou Diatonique.

Le clavier général contient, au moins, sept Septenaires. L'échelle Musicale qui le représente est composée de cinq lignes principales et stables auxquelles on en ajoute passagèrement quelques-unes, soit dessus, soit dessous.

Pour diminuer le nombre des lignes, qui trop multipliées rendraient la Musique indéchiffrable, on a inventé des signes nommés *clés*.

Mais comme ces *clés* ont été inventées dans le tems que le clavier général était beaucoup moins étendu qu'il ne l'est de nos jours, elles ne sont propres à représenter, commodément, que quatre Septenaires.

Le cinquième exige déja quatre lignes, ajoutées dessous les cinq premières et trois au-dessus. (*Voyez pl.* 16, *les figures* A, B, C.)

En examinant la figure B, on voit que d'une clé à la suivante, il y a une Tierce de différence. La *fig.* D le montre plus sensiblement encore.

En comparant la seconde partie de cet exemple à la première, on voit que la clé de *sol* sur la première ligne est deux Octaves plus haut, plus à l'aigu que la clé de *fa* posée sur la quatrième ligne. Au moyen

des Clés, on épargne donc, en apparence, sept lignes; mais ce n'est en effet qu'en apparence; car puisqu'il y en a cinq admises de fondation, la Clé de *fa*, posée sur la quatrième ligne, va, sans ajouter aucune ligne, depuis *fa*, sous la première, jusqu'au *si*, au-dessus de la cinquième. Ce n'est donc qu'au-dessous de ce *fa* et au-dessus de ce *si*, que le besoin d'autres Clés se fait sentir. Au-dessus du *si*, c'est la Clé d'*ut* posée sur la première ligne, qui doit naturellement s'employer comme à la *fig.* A, *pl.* 16. En conséquence, la Clé de *fa*, posée sur la troisième ligne et la Clé d'*ut*, posée sur la quatrième, sur la troisième et sur la seconde, deviennent inutiles. Les deux positions de la Clé de *sol* n'épargnent que deux lignes en haut. Cela prouve que les Clés n'ont pas été inventées sous le rapport du Clavier général, c'est-à-dire, sous le rapport du nombre des Sons admis dans la Musique, du grave à l'aigu, mais sous celui de l'étendue des voix.

Aucune voix n'est maintenant fixée dans ses vraies limites. Toutes les dépassent, sur-tout à l'aigu.

Les instrumens à cordes, tels que le Violon et le Violoncelle, enchérissent beaucoup à cet égard sur les Voix. Ce n'est qu'à l'aigu que ceux-ci peuvent s'étendre, sans déranger leur manière d'être accordés.

La *fig.* E, *pl.* 16, présente le Tableau des quatre voix, divisée naturellement en deux parties.

La Basse, en Basse de Basse, et en Dessus de Basse.

La Taille, en Basse de Taille et en Dessus de Taille.

Le Bas-Dessus, en Basse de Bas-Dessus et en Dessus de Bas-Dessus.

Le Haut-Dessus, en Basse de Haut-Dessus, et en Dessus de Haut-Dessus.

La Partition moderne ou l'ensemble des Parties d'un orchestre, s'écrit comme à la *pl.* 16, *fig.* F.

Les Instrumens *à vent*, occupent le haut de l'Accolade ; ceux *à archets* et les Voix occupent le bas.

Cet ordre, cette distribution des Parties varie selon la volonté du Compositeur, mais celui-ci mérite la préférence.

A cette quantité d'Instrumens, on joint encore deux ou trois Trombones, espèces de Trompettes qui se raccourcissent ou s'allongent à volonté, au moyen d'une coulisse, et qui se divisent musicalement en Dessus ou contr'Alto de Trombone, en Taille et en Basse. Le Trombone contr'Alto s'écrit sur la Clé d'*ut*, sur la troisième ligne, comme la haute-contre, c'est-à-dire, comme la partie qui est contre la haute-partie ou Dessus.

Le Trombone-Taille s'écrit comme la Taille sur la clé d'*ut*, posée sur la quatrième ligne.

La Basse de Trombone s'écrit sur la clé de *fa*, sur la quatrième ligne.

On use aussi de deux Timballes, espèce de tambour Hémisphérique, dont l'un est au Ton de la Tonique, et l'autre à celui de la Dominante, dans la seconde Octave du clavier, en commençant par le grave.

Le Serpent, Basse ou Contre-Basse des Instrumens à vent, s'ajoute quelquefois aussi à tous les précédens.

Pour peindre aux yeux la série complette des Sons usités en Musique, en un mot, le Clavier général moderne, il faudrait trois clés.

La clé de *fa*, sur la quatrième ligne, la clé de *sol* sur la seconde, et une troisième clé pour les Notes de la cinquième et sixième Octaves.

Chacune de ces clés devrait comprendre deux Septenaires, ce qui ferait six Septenaires, étendue qu'on dépasse bien rarement.

Le Septième pourrait être donné par moitié à la clé des Sons les plus graves pour l'oreille, qui sont les plus bas pour les yeux, et à la clé des Sons les plus aigus pour l'oreille, qui sont les plus hauts pour les yeux. Mais parler de réforme dans un art où la routine a plus d'empire que dans aucun autre, c'est courir le risque de perdre son tems.

On remplace la troisième clé, dont je parle ici, en écrivant une Octave plus bas les Sons qu'elle représenterait, et en ajoutant un 8 sur chacune des Notes qui peignent ces Sons, ou seulement sur la première, et en couvrant toutes les autres d'une ligne spirale. (*Pl.* 16, *fig.* G.)

Connaître la durée d'un Son, c'est pouvoir dire si tel Son dure autant qu'une Ronde, celui-ci dure autant qu'une Blanche, ou qu'une Noire, ou qu'une Croche, etc.

L'art de juger si un morceau de Musique doit être Mesuré d'une manière Binaire ou Ternaire, dépend de la sensibilité de l'oreille à discerner la marche des Cadences musicales. Les repos, et surtout les principaux, doivent être placés au commencement de la Mesure et sur le Tems frappé. C'est d'après cela qu'on juge si la Mesure est à deux ou à trois tems, car il n'y a que ces deux espèces de Rhythmes dans la Musique, en fait de Mesures. Une Mesure à trois tems n'est qu'une suite de Cadences,

dont on a retranché la moitié du Conséquent ou doublé l'Antécédent, ou dont on a doublé le Conséquent sans doubler l'Antécédent.

L'exemple H, *pl.* 16, offre une Mesure à deux tems, dont chaque Repos est en frappant, et marqué par une virgule. Le quatrième Repos est marqué par deux points : on verra bientôt pourquoi.

La figure I présente le même exemple ; mais il est à trois tems, parce qu'on y a doublé chaque Antécédent en en faisant une Blanche.

La figure K présente le même exemple, encore à trois tems, parce qu'on y a doublé chaque Conséquent, sans doubler leurs Antécédens.

La figure L offre le même exemple encore à trois Tems, parce qu'on a diminué chaque Antécédent du premier exemple, *fig.* H, de la moitié de sa durée.

La figure M offre le raccourcissement de chaque Conséquent.

Doubler les deux membres de la Cadence musicale, ce n'est pas changer la nature de la Mesure, mais seulement celle des Notes qui peignent les Sons.

C'est représenter avec des Blanches ce qui l'était avec des Noires, ou l'équivalent, et donner aux Notes une durée double de celle qu'elles avaient, du moins pour les yeux ; car depuis que le degré de mouvement n'est plus désigné par la figure des Notes, mais par un mot, souvent italien, mis en tête du morceau, il arrive qu'un morceau écrit avec des Blanches, va quelquefois plus vîte qu'un autre, écrit avec des Noires.

L'exemple N est celui de la figure H, mais écrit avec des Blanches au lieu de Noires, ce qui ne change

rien au fond, mais seulement à la forme; car c'est absolument la même chose pour les oreilles, puisque le mouvement des Notes ne subit aucune variation.

La Mesure à quatre Tems n'est pas autre chose que la Mesure à deux Tems, divisée en quatre parties, ou deux Mesures à deux Tems, renfermées en une.

La *fig.* O, *pl.* 16, offre l'exemple H de la même planche écrit à quatre tems. Comme il faut que le repos principal se trouve en frappant, et que ce repos soit celui de la fin du vers musical ou de son *Hémistiche*, il a fallu commencer cet Hémistiche par le troisième tems de la Mesure, pour que l'*Ut* Blanche, de la fin, se trouvât en frappant (1).

La *figure* P offre le même Hémistiche que la lettre H, écrit comme à la *figure* N, avec cette différence que chaque Note est ici divisée en deux Tems, au lieu de n'en former qu'un, ce qui ralentit le morceau, à moins que le mouvement ne soit très-vîte;

---

(1) Je vois avec peine les inconséquences que je rencontre souvent dans la Musique. Pourquoi indiquer la Mesure à quatre tems par un C, qui est insignifiant? Il serait bien plus simple de la désigner, comme la plupart des autres Mesures, par une fraction de la Ronde; car un C ne représente aux yeux qu'une Demi-Ronde.

Puisque la mesure à quatre Tems en contient une entière, et n'est que deux Mesures à deux quarts de la Ronde mises en une, il serait bien plus simple et plus raisonnable de l'indiquer par $\frac{4}{4}$. Celle à deux Blanches et à deux Tems, désignée par un 2 seulement, devrait l'être par $\frac{2}{2}$, puisqu'elle contient la valeur de deux deuxièmes, ou moitié de la Ronde dans chaque Mesure. (Voyez *pl.* 16, *fig.* Q.)

alors c'est multiplier les Tems mal-à-propos et faire hacher le morceau de Musique.

Toutes les Mesures, sans exception, devraient être désignées par des fractions de la Ronde, qui est l'Unité par rapport aux Notes, et qui sert d'objet de comparaison en Musique, comme la livre dans le commerce.

La *pl.* 16, *fig.* Q, renferme toutes les Mesures dont on fait usage dans la Musique moderne, et quelques Mesures anciennes que celles-ci ont remplacées, parce qu'elles offrent plus de commodité pour la lecture.

La mesure à $\frac{6}{8}$ est plus facile à lire que celle à $\frac{6}{4}$, parce que les six Croches sont grouppées par trois, au lieu que les Noires sont isolées.

Plus le nombre de Noires est grand, et plus la confusion s'augmente. L'œil se perd dans douze Noires, tandis qu'il saisit aussi-tôt douze Croches, quand elles sont Crochées trois par trois.

C'est aux Croches que l'on doit en partie la grande facilité avec laquelle on lit la Musique moderne, parce qu'elles sont attachées par deux, par trois, par quatre, par six, selon la Mesure où elles sont employées. Ce que je dis des Croches s'adapte pareillement aux *Demi-Croches*, appelées Doubles-Croches, parce qu'on a tiré leur nom de leur figure et non de leur durée, ainsi qu'aux quarts de Croches appelées Triples-Croches, car ces dernières se dessinent encore mieux à l'œil.

Les chiffres et autres caractères que *J. J. Rousseau* propose, dans ses ouvrages, de substituer aux signes

en usage, ont un défaut capital qui doit les faire rejeter à jamais; c'est celui de parler plus à l'esprit qu'aux yeux. C'est aux sens qu'il faut parler pour tout ce qui demande une certaine rapidité d'exécution, parce que, tandis que l'esprit compare et juge, le tems d'exécuter s'écoule, et l'on arrive trop tard.

Tout s'adresse à l'œil dans notre manière d'écrire la Musique. Les lignes sont aussi simples d'invention que merveilleuses, pour la facilité qu'elles procurent; rien n'étant, par ce moyen, plus aisé à voir que ce qui monte ou descend, ou reste sur la même ligne: voilà pour la gradation du Son du grave à l'aigu.

Les figures des Notes qui en marquent la durée, tranchent de manière à ce qu'il est impossible de prendre une espèce pour l'autre, à moins d'une grande inaptitude ou distraction.

La durée des Mesures est aussi très-facile à voir, puisque chaque Mesure est renfermée entre deux barres. Quant à celle des Tems, on la saisit sans peine, avec un peu d'habitude; car ils ne contiennent chacun qu'une ou deux Notes séparées, ou sont remplis par des Croches qui sont attachées, comme je l'ai dit, par deux, par trois, par quatre, ce qui se lit à merveille. Mais si la Musique est écrite on ne peut mieux par rapport à la position des Notes, à la durée des Tems et à celle de chaque Mesure, il faut avouer aussi qu'elle a un très-grand défaut; c'est celui d'être écrite selon la division des parties aliquotes de la Mesure, et non selon la division du sens, selon la durée des Propositions. Ensorte que la Musique est privée de ponctuation mécanique dans la manière dont elle est écrite. Ce n'est qu'avec un sentiment musical naturel et avec le tems, qu'on par-

vient à saisir cette ponctuation, que presque rien n'annonce aux yeux (1).

Les Compositeurs habiles se donnent cependant la peine de ponctuer quelques endroits de leurs morceaux pour lesquels ils se méfient de l'aptitude de l'exécutant ; mais les trois quarts restent indécis pour celui qui n'a pas l'oreille très-délicate. C'est au point qu'on n'exécute pas un morceau, même dans un orchestre plein d'hommes à talent, sans faire beaucoup de contre-sens, soit dans les parties principales, soit dans les accessoires, et cela n'est pas surprenant, au contraire ; car si quelque chose est fait pour étonner, c'est qu'on n'en fasse pas un plus grand nombre, puisqu'aucun Musicien n'a reçu là-dessus une instruction motivée et complette.

Ce n'est absolument que parce que la Musique est une chose naturelle à l'homme, qu'on l'exécute avec la perfection qu'on y met, malgré qu'elle soit si mal écrite sous le rapport de la liaison des idées, liaison qui se trouve presque toujours en opposition avec l'échaffaudage des signes. C'est ce que nous allons faire connaître par des exemples.

Dans l'exemple de la *pl.* 17 *fig.* A, un écolier, s'en rapportant à ses yeux plus qu'à son oreille, ne manquera pas de lier les deux Notes de la première mesure ensemble, et de respirer avant de commencer les quatre suivantes qui occupent la seconde Mesure,

(1) On peut reprocher aussi à la Musique d'être d'une Typographie difficile et coûteuse, et d'occuper beaucoup d'espace. Jamais la Typographie ne remplacera parfaitement la gravure, qui a une perfection et un coup-d'œil qui tient à la main de l'homme, que nulle machine ne peut remplacer.

et qu'il liera également ensemble, d'après le signe de liaison qui s'étend sur elles.

Il en sera de même pour la troisième Mesure. A la quatrième, il ne liera peut-être ensemble que les deux premières Notes, la liaison ne s'étendant que sur elles deux; alors la Noire suivante se trouverait isolée.

Que de bévues dans quatre Mesures! Est-ce la faute de l'écolier? Non : c'est celle du Compositeur qui l'induit en erreur en écrivant mal sa Musique. C'est la faute du Maître qui l'enseigne, qui ne le prémunit pas assez contre les défauts de notre manière d'écrire. Mais, au fond, que peut là dedans le Maître, qui n'a tout au plus que le sentiment de la chose, sans en posséder la science? Cette doctrine n'étant écrite nulle part que dans l'ame ou le cœur de ceux qui ont une sensibilité exquise, il n'est pas obligé, en conscience, de la posséder de manière à la développer à son élève, mais à s'en servir pour lui, par instinct plus que par raisonnement. A cet égard, le maître peut moins donner le précepte que l'exemple.

L'exemple est bon; mais pour n'être jamais en défaut en le donnant, il faudrait être sûr de sentir toujours juste. La vraie connaissance de la Logique musicale peut seule guider dans la manière de phraser; c'est elle qui nous dit pourquoi il faut lier et grouper telles Notes ensemble, et détacher telle autre. Le sentiment le plus délicat se trompe même quelquefois; car j'ai entendu de nos virtuoses faire plus d'un contresens dans ce genre.

Définissons la Grammaire, la Logique et l'Art Oratoire, trois choses sans lesquelles on ne peut bien composer ni exécuter que par instinct.

La Grammaire musicale, pour celui qui ne se borne pas seulement à copier de mémoire ou sous la dictée, mais pour celui qui écrit ce qu'il pense, est l'art de subordonner les idées l'une à l'autre, et d'en former des Propositions ou Cadences.

Une Note seule, un Accord isolé est une idée. Deux Notes ou deux Accords qui dépendent l'un de l'autre et forment un sens, sont une Pensée.

La Pensée, la Proposition ou Cadence musicale est donc composée de deux idées, attachées l'une à l'autre. La première idée se nomme l'Antécédente; la seconde, la Conséquente.

La Logique n'est que l'art d'arranger les Pensées, les Cadences dans un ordre avoué par le bon sens ou la droite raison. Elle est toute du ressort du jugement.

L'art oratoire consiste à disposer les Pensées de manière à produire la plus grande impression sur l'esprit et sur le cœur.

En traitant des quatre genres de Cadences, qui sont l'*Harmonique*, la *Mélodique*, l'*Harmono-mélodique* et la *Rhythmique*, j'ai enseigné l'art de former des Propositions ou Pensées simples. Il s'agit maintenant de montrer comment ces pensées se lient ensemble pour former des phrases. C'est ici le lieu de dire que la Musique est généralement faite en vers et non en prose.

La *Proposition* harmonique est composée de deux Accords; un *Hémistiche* est composé de deux, de trois ou de quatre Propositions musicales (1); deux

(1) Ce nombre n'est pas de rigueur.

Hémistiches composent un Vers ; deux Vers, ou trois ou quatre, et quelquefois un plus grand nombre composent une *Période*. Plusieurs *Périodes* composent un Morceau.

On peut composer à deux, à trois, à quatre et jusqu'à seize Parties à-la-fois, et bien au-delà. Mais quand on connaît bien la manière d'en faire marcher quatre ensemble, on sait bientôt comment il faut en user pour en faire accorder un plus grand nombre.

La Composition *à deux Parties* a été généralement négligée ou mal montrée. L'analyse de la première leçon de Fux va le prouver.

Mais avant d'entrer dans cette matière, il faut donner les Notions préliminaires qu'elle suppose.

CHAPITRE XVI.

De la Composition à deux Parties, Note pour Note, et préalablement des trois mouvemens que peuvent faire les Parties l'une à l'égard de l'autre.

Deux Parties, ou un plus grand nombre, peuvent monter ou descendre ensemble. C'est le mouvement semblable. (*Pl.* 17, *fig.* D.)

Elles peuvent marcher ensemble, et l'une monter pendant que l'autre descend. C'est procéder par mouvement contraire. (*Pl.* 17, *fig.* E.)

L'une peut demeurer sur le même degré, tandis que l'autre monte ou descend. Cela s'appelle faire un mouvement oblique. (*Fig.* F.)

Fux, après avoir établi que l'Octave et la Quinte (1) sont des Consonnances, et que les Tierces et les Sixtes majeures ou mineures sont des Consonnances imparfaites, assujétit le Compositeur aux règles suivantes dans l'emploi de ces Consonnances.

De la Consonnance parfaite à la parfaite, c'est-à-dire, d'une Octave à une Octave ou d'une Octave à une Quinte, on va par mouvement contraire ou oblique.

D'une Imparfaite à une Parfaite, de même.

D'une *Parfaite* à une *Imparfaite*, on va par l'un des trois mouvemens.

D'une Imparfaite à une Imparfaite, on va par l'un des trois mouvemens.

Voilà, dit *Fux*, *la loi et les prophétes.*

Pour toute loi, il ne donne donc qu'une manière d'opérer, sans alléguer aucun motif. Nous aurons bientôt lieu de faire remarquer combien cette façon d'en user est fautive.

Analyse de la première leçon de Fux, *établie d'après les quatre règles précédentes, sur la marche des Parties.* (Pl. 17, fig. G.)

A la première Mesure, la Quinte $\frac{la}{ré}$ est une faute.

A la seconde, c'est la même chose.

A la troisième Mesure, la Tierce majeure $\frac{si}{sol}$ sort du Ton.

La Quinte $\frac{ut}{fa}$, qui vient après, est détestable.

La Tierce majeure $\frac{si}{sol}$ de la quatrième est également mauvaise.

(1) J'ai prouvé que la Quinte n'est qu'une Demi-Consonnance, et que c'est par une erreur consacrée en dépit de la raison et de l'oreille, qu'on la donne pour une Consonnance parfaite.

Voilà cinq fautes dans six Mesures (1).

La Quinte $\frac{la}{ré}$ est une faute, parce qu'aucune Quinte juste n'est employable sans préparation, dans la composition à deux Parties, Note pour Note.

Elle n'est tolérable que sur la Dominante seulement.

La Tierce majeure $\frac{si}{sol}$ qui sort du Ton, car en RÉ mineur le *si* est *bémol*, fait un d'autant plus mauvais effet, qu'après avoir, contre la règle, préparé l'oreille à entendre l'Accord d'*ut*, c'est celui de *fa* qui vient à sa place. Cet Accord fait supposer deux Quintes justes de suite, et deux Tierces majeures. (*Fig.* H.) $\frac{Ré\ ut}{Sol\ fa}\ \frac{si\ la}{sol\ fa}$.

D'ailleurs, la Quinte juste, fût-elle admissible sans préparation, une Tierce majeure ne peut en être suivie, quand cette Quinte est produite par une Partie montant d'un Ton, sur l'autre descendant d'autant, sans que la seconde Partie ne sorte de la VOIX. (*Fig.* I.)

Ce morceau serait en *ut*, que $\frac{si}{sol}\ \frac{ut}{fa}$ seraient également un barbarisme; à plus forte raison dans le Ton de *ré* mineur et dans la première leçon de Composition; leçon de six Mesures, où rien d'équivoque, rien de dur, rien qui soit étranger au Ton, au Mode et au Genre diatonique, n'aurait dû être admis.

Après avoir démontré à mes lecteurs qu'il n'y a dans le *Gradus ad Parnassum* de *Fux*, qu'une espèce de secret pour opérer; que ce grand homme en use avec ses écoliers comme un médecin avec ses

(1) Mon fils aîné, âgé de 9 ans, qui n'a aucune notion des Accords, ni du Contre-point, a su trouver de lui-même toutes les fautes de Composition que renferme cette leçon, parce qu'elles se font toutes sentir à une oreille juste.

malades, c'est-à-dire, qu'il ordonne des remèdes sans rendre raison de leur propriété; ayant démontré, en outre, que les règles qu'il établit ne sont pas bonnes dans la Composition à deux Parties, puisque ce qui est fait d'après ces règles écorche l'oreille, qu'il faut toujours respecter; ayant fait voir, en outre, que ni le but ni les moyens de l'atteindre n'y sont expliqués, ce qui prouve que ce but et ces moyens n'ont été, tout au plus, que sentis par lui, et non véritablement connus, je vais exposer l'un et l'autre, et je le ferai, autant qu'il me sera possible, de manière à ne laisser aucun doute.

On ne doit pas traiter ses élèves comme des malades auxquels on administre des remèdes sans leur dire de quoi ils sont composés; mais on doit les traiter comme de jeunes médecins que l'on veut former; et pour cela il ne faut pas se contenter de leur dire : il entre dans cette potion telles et telles drogues; mais il faut leur expliquer la propriété de chacune, et leur prouver que l'ensemble de ces drogues est de nature à attaquer victorieusement le mal que l'on a à combattre.

De quoi s'agit-il dans la Médecine ?

De maintenir ou de rétablir l'équilibre des humeurs.

De quoi s'agit-il dans la Musique ?

De maintenir ou de rétablir l'équilibre parmi les Parties.

Il ne faut présenter à-la-fois qu'un Ton et qu'un Mode.

Il faut maintenir l'Unité entre les Parties, sous le rapport général du Ton et sous celui de l'Accord. Il

ne faut pas qu'une Partie franchisse les limites du Ton ni celles de la voix, ou voie (1).

Pour que deux Parties s'accordent dans tous les instans, il faut qu'elles ne fassent que de véritables Consonnances, c'est-à-dire, des Octaves justes, des Tierces et des Sixtes majeures ou mineures, et que ces Consonnances soient toutes prises dans le Ton, qui est le même pour toutes les Parties, et dans la Voix de chaque Partie.

Il n'y a que les *Tierces*, dont les *Sixtes* ne sont que le renversement à l'Octave, et les *Octaves*, qui ne sont que des *unissons* portés à une *Octave* plus bas ou plus haut, qui soient véritablement Consonnantes, parce que la première Note d'un Accord ne s'accorde pas avec la troisième, mais avec la seconde, et la seconde avec la troisième, et celle-ci avec la quatrième. Vouloir que la première et la troisième Notes d'un Accord soient en véritable harmonie, c'est vouloir que les grands-pères et les petits-enfans le soient eux-mêmes, ce qui ne peut pas être, puisqu'on saute une génération.

L'Accord parfait est composé de trois générations : *ut-mi-sol.*

Mais pour que cet Accord soit vraiment parfait, il faut que l'UT domine sur le *mi* et le *sol*, comme, dans une famille, le grand-père domine sur ses enfans et ses petits-enfans. Il faut à son tour que le MI domine sur le *sol*, comme le père sur ses enfans,

(1) On pourrait écrire *Voie* au lieu de *Voix*, car, ici, c'est un véritable chemin. J'ai adopté Voix, parce qu'on entend par Voix une Partie, comme la Voix de Basse, la Voix de Dessus. On sort de l'unité de Partie quand on sort de la Voix.

et que le *sol* ait le moins d'empire possible. Si le contraire arrive et que l'on fasse dominer la Quinte SOL, adieu l'Accord parfait; il n'y a plus de subordination, plus d'Unité.

Comme ce n'est pas assez, pour qu'il y ait de l'Unité et de l'union dans une famille, qu'il y ait un grand-père, son fils et le fils de celui-ci, mais qu'il faut nécessairement, pour que cette union existe, que ces trois générations soient subordonnées l'une à l'autre, de même il ne suffit pas de faire entendre *ut-mi-sol* pour former un Accord qui soit *parfait en tout point*; car, ainsi que je l'ai déja dit, quoique tous nos maîtres croyent qu'*ut-mi-sol* soit un Accord parfait, *en tout point*, leur oreille, plus habile, à cet égard, que leur esprit, leur fait sentir qu'on ne peut conclure un Morceau par *ut-mi-sol*, le *sol* étant au Dessus ou à la Basse.

Si l'on ne peut terminer un morceau avec la Quinte dans la partie Dominante ou la plus haute, ou dans la plus basse, qu'en doit-on conclure, sinon que l'emploi de la Quinte a besoin de précautions pour ne pas nuire à l'Unité?

Le *mi*, la Tierce de cet Accord, ne peut lui-même être employé, soit à la Partie la plus aigüe, soit à la plus grave, sans nuire à la véritable *Unité*.

Cela est vrai, au moral comme au physique, et je vais l'expliquer par la même comparaison dont je viens de me servir.

Quand un grand-père est ce qu'il doit être, non-seulement par son grand âge, mais par sa raison, il doit naturellement dominer sur son fils et sur le fils de celui-ci; non dominer pour commander, mais pour concourir plus fortement au même but.

Quand le fils domine, ce qui peut se faire passagèrement, c'est l'Accord de Sixte qui est le premier, le plus doux, le plus simple des renversemens de l'Accord-parfait (1).

Quand la troisième génération, le petit-fils domine, comme dans SOL-*ut-mi*, ou *sol-ut-mi-sol*, c'est le troisième renversement de l'ordre naturel. Ce renversement ne peut former qu'un Repos de Cadence passagère, et non un Repos final ou d'Hémistiche, parce qu'il manque d'Unité. L'Accord de Quarte et Sixte, *sol-ut-mi*, n'est, le plus souvent, qu'un retardement de l'Accord parfait de la Dominante SOL-*si-ré*.

La Composition à deux Parties, Note pour Note, en Diatonique, mode majeur, est une des choses les plus difficiles à traiter bien purement. On n'a là-dessus que de faibles documens, ainsi que je l'ai fait voir dans l'analyse de la première leçon du *Gradus ad Parnassum;* et il m'a fallu à cet égard, comme à mille autres, interroger la nature et les ouvrages de l'art, où elle est respectée, pour en tirer des conséquences qui forment les véritables règles, dont voici les principales :

Ne point sortir des Notes du Ton que l'on a choisi.

Il n'y a que sept Notes simples dans le genre Diatonique, qui sont, en *Ut, sol la si ut ré mi fa.*

Il n'y a non plus que sept Notes dans le genre Chromatique; mais ces Notes sont la plupart doubles et

(1) C'est l'Accord parfait de la Tonique qu'on a ici en vue.

triples; c'est ce qui sera développé quand nous nous occuperons de ce genre. Il est naturel de se borner ici au plus simple.

Se renfermer dans les bornes d'une Voix, non considérée sous le rapport de l'étendue que peut avoir une voix d'homme ou de femme, ou un instrument, mais sous celui de l'étendue que peut avoir une série de Sons, sans blesser l'oreille par des intonations désagréables.

Il y a plusieurs manières de sortir de la Voix; soit en faisant faire à la même Partie ce que deux ou trois Parties différentes doivent faire, ce qui blesse plus la raison que l'oreille, soit en offensant celle-ci par des séries de Sons telles que le Triton *si-la-sol-fa*, ou en ne faisant pas succéder chaque Conséquent à son Antécédent, ou enfin en faisant des sauts déplacés.

Cependant, la plupart des choses que l'oreille réprouve peuvent être légitimées, en prenant certaines précautions.

Le Triton *si-la-sol-fa* étant préparé par une série analogue, comme celle *ut-si-la-sol*, devient admissible. (*Pl.* 17, *fig.* K.)

L'exemple L le montre caché dans *ut-si-la-sol-fa*, et à découvert dans *si-la-sol-fa-mi*.

Le premier est légitimé par l'*ut*.

Le second devient supportable par analogie.

Il en est de l'analogie à l'égard des séries ou passages semblables, comme de la force de la modulation par rapport à certains intervalles Dissonnans et réprouvés par-tout ailleurs, parce que l'oreille n'est point affectée en détail par chaque Note, mais par l'ensemble ou par les extrémités de chaque trait.

Si la sol de l'exemple *fig.* M, qui, pris isolément, seraient détestables, n'offrent rien de rebutant dans la série de cet exemple. Il ne faudrait cependant pas que chaque Note durât long-tems, car alors les sensations de détail occuperaient assez l'oreille pour la révolter, parce que la *force de la Modulation* en serait détruite; cette force ne consistant que dans la faculté que nous avons de lier ensemble des Sons éloignés, quand ceux qui les séparent passent rapidement.

Tout autre intervalle que ceux d'Octave juste, de Tierce ou de Sixte majeures ou mineures, de fausse Quinte ou de Triton, doit être préparé.

La *fig.* N, pl. 17, offre une suite de Tierces.

La *fig.* O présente une suite de Sixtes.

Celle P renferme la fausse Quinte et le Triton.

La *fig.* Q offre un mélange de ces divers intervalles.

Analyse de cet exemple.

Cet exemple est composé de quatre Mesures, formant un vers, divisé en deux Hémistiches, dont le premier finit au second *mi* de la Troisième Mesure.

Notre manière de compter les Mesures est conforme à ce qu'on *voit* et non à ce qn'on *entend;* car le *mi* que je désigne, selon l'usage, comme étant dans la troisième Mesure, complette véritablement la seconde Mesure, selon le sens et l'Harmonie, puisqu'avant la première barre il n'y a que deux Noires, qui ne remplissent qu'une demi-Mesure.

Le second Hémistiche du vers finit l'exemple, et complette la quatrième Mesure.

Quant aux intervalles ou Accords de deux Notes,

les trois premiers sont des Sixtes, les cinq suivans des Tierces, le neuvième est une fausse Quinte, le dixième une Tierce, le onzieme une Sixte, le douzième un Triton, etc.

Quant au PHRASÉ ou CADENCÉ, les trois premières Notes vont ensemble, ainsi qu'il est indiqué par la ponctuation; ensuite *mi-ré*, etc.

On pourrait séparer la première Note de ce vers l'*ut* de la Cadence *si ut;* mais il est considéré ici comme faisant partie de cette Cadence *si-ut*, et comme étant une *Appoggiatura*, comme disent les italiens, une Note appuyée qui n'est pas la vraie Note, mais qui la fait desirer. La même explication a lieu par rapport à *mi*, qui est à la Basse et qui prépare le *ré* de la Cadence *ré-mi*. La neuvième Note *fa*, qui amène le *mi*, est encore considérée comme faisant partie de la Cadence *mi-ré* qui le suit.

Il y a une autre manière d'envisager ces sortes de Cadences, qui semblent, contre la règle générale, être composées de trois Notes au lieu de deux; c'est de les regarder comme deux Cadences, dont la première a pour Conséquent l'Antécédent de la seconde Cadence. C'est une *Ellipse;* ainsi $\frac{ut}{mi}\ \frac{si}{ré}\ \frac{ut}{mi}$ est l'Ellipse de $\frac{ut}{mi}\ \frac{si}{ré}$, $\frac{si}{ré}\ \frac{ut}{mi}$. Voyez la *figure* R, elle présente plusieurs de ces Ellipses. C'est-là la seule bonne manière d'expliquer cette apparente infraction à la loi sur la formation des Cadences ou Propositions musicales.

Ainsi la Musique comme les langues, proprement dites, a aussi ses Ellipses; et, de même que celles des autres langues, ces Ellipses peuvent disparaître, en restituant à la phrase la partie *ellipsée*. (Voyez la *fig.* S, *pl.* 17.)

Il y a plusieurs manières de restituer à la phrase musicale le membre que l'ellipse lui enlève.

1°. Celle de doubler la Note sans diminuer sa valeur; c'est-à-dire, que si elle est Noire, on peut mettre deux Noires au lieu d'une. (*Fig.* R.) Cette manière dérange les Tems de la Mesure.

2°. Celle de diminuer la valeur de la Note doublée, comme à la *fig.* S, n°. 1.

3°. Celle de prendre le premier Conséquent sur la durée du premier Antécédent. (*Fig.* S, n°. 2.)

Ce que je dis sur les Cadences, doit faire sentir de quelle importance elles sont dans la Musique. On ne saurait trop s'appliquer à les bien connaître; car elles composent la moitié de la science musicale.

Section II.

De la Préparation.

Il y a deux espèces de Préparations, savoir : la Préparation générale et la Préparation spéciale.

La Préparation générale consiste à faire précéder d'une consonnance imparfaite quelconque l'intervalle qui n'exige point une autre Préparation.

La Quinte est de ce nombre. (Voyez *pl.* 17, *fig.* U, où elle est préparée par la Tierce.)

On ne peut préparer la Quinte par l'Octave qu'autant qu'elle est suivie d'une Tierce ou d'une Sixte Consonnante. Il vaut même mieux s'abstenir de cette marche que de l'employer; car une Octave qui manque de Variété et une Quinte qui manque d'Unité, font un tout peu harmonieux. (*Pl.* 17, *fig.* V.)

Cependant, quand l'Octave est précédée de la

Tierce, et que la Quinte en est suivie, la marche devient assez harmonieuse. (*Fig.* X.)

Dans cet exemple, chaque Partie en fait deux successivement; c'est comme s'il y avait ce qui est écrit dans celui au-dessous XX, *pl.* 17.

Une Partie peut donc faire l'office de deux, et, après avoir fait le *mi* du premier Dessus, faire l'*ut* du second, puis revenir au *ré* du premier, passer au *si* du second, et aller toujours alternativement de l'un à l'autre.

La Basse s'explique de même. On peut regarler l'*ut* comme étant au-dessus de Basse, à l'Alto; et le *sol* comme étant à la Basse, ou prendre l'*ut* comme appartenant à la Basse, et le *sol* à l'*Alto*. Mais alors, on supposera ce *sol*, le *la* et l'*ut*, qui le suivent, une Octave plus haut.

La *Préparation spéciale* consiste à faire précéder la Note qui doit être préparée par telle Consonnance exclusivement à toute autre.

L'exemple Y fait voir une suite de Quartes spécialement préparées par la Tierce : ni la Sixte ni l'Octave ne pourraient les préparer convenablement. Avec la Sixte, on entendrait une suite de Sixtes et une suite de Quartes; avec l'Octave, on entendrait une suite d'Octaves et une suite de Quartes. L'une et l'autre marches manqueraient d'Unité, et la dernière pécherait en même-tems contre la Variété. (*Voyez les exemples* YY et YYY.)

Dans le premier, c'est comme s'il y avait *la sol fa mi ré ut si la*, et *fa mi ré ut si la sol fa*, sur la Basse *ut si la sol fa mi ré ut.*

Dans le second, c'est comme s'il y avait au premier Dessus : *ut si la sol fa mi ré ut.*

Au second Dessus : *fa mi ré ut si la sol fa.*

A la Basse : *ut si la sol fa mi ré ut.*

C'est parce que les Quartes sont regardées comme nulles, parce qu'elles sont absorbées par la Tierce qui précède chacune d'elles, que l'exemple *pl.* 17, *fig.* Y, est bon.

Il serait plus consonnant s'il était comme à la *figure* Z, où la Quarte est précédée et suivie de la Tierce au-dessous.

La *figure* Z Z fait voir l'exemple Y traité d'une manière toute harmonique.

Les intervalles harmoniques sont de quatre espèces.

Ceux de la première, sont la Tierce et l'Octave, ou le renversement de la Tierce, les seuls par lesquels on puisse terminer une Période ou un Morceau à deux Parties. (*Pl.* 18, *fig.* A.)

De la seconde espèce, il n'y a que la Quinte juste qui devienne admissible dans un Repos, au moyen de l'interposition de la Tierce, parce que la Quinte est moins considérée alors comme Quinte de la première Note que comme Tierce de la seconde Note de l'Accord, pris fondamentalement. (*Pl.* 18, *fig.* B.)

Ceux de la troisième espèce sont la septième et la fausse Quinte qui sont admissibles dans un Repos suspensif, au moyen de l'interposition de la Tierce. (*Pl.* 18, *fig.* C.)

C'est de la septième de la Dominante dont il est ici question, comme étant la seule admissible, en majeur, dans un Repos suspensif. La septième, diminuée, peut former un Repos suspensif en mineur. (*Pl.* 18, *fig.* D.)

Quand la Quinte domine dans un Repos de Période, il n'est point concluant ni suspensif ; mais il

tient le milieu entre ces deux espèces de Repos, et je le nomme *mixte*.

La quatrième espèce d'intervalles harmoniques, sont ceux de Seconde et de Neuvième, qui ne peuvent former de Repos, mais des Accords dissonnans.

Toute Note qui n'entre point dans la composition de l'Accord que l'on tient, ou dans celle du précédent, ou du suivant, ne peut donc être qu'une Note purement mélodique.

Quand la Quarte n'est pas le renversement de la Quinte, elle n'est que mélodique.

La Seconde et la Septième ne sont le plus souvent que mélodiques.

L'exemple E, *pl.* 18, présente trois Quartes mélodiques.

L'exemple F renferme trois Secondes mélodiques.

L'exemple G renferme une Septième mélodique.

L'exemple H présente une Neuvième mélodique.

Toute Note qui n'est point purement mélodique, est donc une Prolongation, ou une Anticipation.

Quand on prolonge une Note au-delà des limites de l'Accord dont elle fait partie, c'est pour retarder ou suspendre l'arrivée de celle de l'Accord suivant, dont celle-ci occupe la place, pendant un instant.

En retardant l'arrivée d'une Note, on a pour but de la faire desirer davantage, si cette Note doit être agréable à l'oreille; ou l'on a celui de la rendre moins fâcheuse, si c'est une Dissonnance très-dure qui doive blesser l'organe. On retarde aussi certaines Notes, pour ne pas détruire l'Unité, en faisant deux Quintes de suite, et sur-tout deux Quintes justes par mouvemens semblables.

On emploie le même moyen pour éviter deux Octaves, afin d'obéir à la loi de la Variété.

Une des Notes de l'Accord suivant peut empiéter sur la durée de l'une de celles qui composent le précédent, pour donner plus de grace au Chant, ou pour les mêmes raisons qui font suspendre une Note. Toute *Suspension* ou *Anticipation*, qui n'a point l'un ou l'autre de ces deux objets en vue, est insignifiante ou déplacée.

Fautes essentielles à corriger.

Page 75, 2e. cahier, substituez ce qui suit aux 16 et 17e. lignes :

Au Troisième Dessus, *sol* monte à *la*, quoique le *si* s'en soit déja emparé. Ce *sol* ne descend pas à *fa*, pour éviter les deux Quintes justes $\frac{ré}{sol}\ \frac{ut}{fa}$.

En conséquence, il faut effacer du volume d'exemples, page 22, le *fa* du quatrième Accord de la figure K, écrit sur a Clé de *sol*.

Page 23, il faut retrancher, de même, l'*ut* du sixième Accord, *fig.* A, et le *fa* du douzième Accord de la même ligne, afin d'éviter les deux Quintes $\frac{la}{ré}\ \frac{sol}{ut}$ et $\frac{ré}{sol}\ \frac{ut}{fa}$. Ces Quintes, quoique cachées, nuisent toujours à l'Unité. Il faut donc leur faire la guerre, quelque part qu'elles se présentent, comme à des perturbatrices de cette Unité, dont la nécessité se fait sentir par-tout, soit pour notre repos, soit pour notre agrément.

N. B. Ces corrections ont été faites sur les planches mêmes des exemples, et les fautes ne subsistent que sur quelques exemplaires.

CHAPITRE XVII.

Suite de la COMPOSITION *à deux Parties, Note pour Note, sans Syncope ou avec Syncope.*

MOINS il y a de Parties dans un Morceau de Musique, plus ces Parties doivent être significatives, et caractériser fortement le Ton et le Mode.

Ce qui a besoin de deux Parties pour former un tout régulier, ou pour cesser d'être vague ou équivoque, doit être soigneusement retranché d'un *Solo* absolu.

Conséquemment, on doit bannir du véritable *Duo* tout ce qui exige plus de deux Parties.

Il n'est donc pas aisé de faire un bon *Solo* ou un bon *Duo*. Que de gens s'imaginent en avoir fait beaucoup, qui mourront sans en avoir produit un seul, sans même en connaître les règles !

Les *Duos* des opéra ne sont pas ceux que j'ai ici en vue ; car, puisqu'ils ont tout un orchestre pour accompagnement, ils ne sont pas précisément des *Duos*, mais des morceaux à deux Parties principales, composées pour deux voix.

Unité de Ton, de Mode et de Voix, telles sont les bases de toute espèce de Composition.

On peut observer ces trois *Unités* dans la Composition à deux Parties, soit en employant des Consonnances seulement, soit en mêlant des Dissonnances parmi les Consonnances.

A l'exemple des écoles anciennes, dont *Fux* a suivi

la méthode, je ne prendrai pas des lambeaux de Plain-Chant pour enseigner à faire de la Musique, dessus ou dessous. Voici pourquoi.

Le Plain-Chant est une Musique simplement Mélodique, dans laquelle les lois de l'Harmonie ne sont pas observées : or, comme la véritable Musique est fondée sur l'Harmonie, accoler celle-ci avec le Plain-Chant, c'est vouloir composer un tout de choses souvent hétérogènes, et qui se repoussent mutuellement.

Ce n'est pas seulement parce que le Plain-Chant ne suit pas les règles de l'Harmonie et des modulations musicales, qu'on ne doit pas s'en servir pour donner les premières leçons aux élèves, mais parce que cette espèce de Musique, étant faite en Prose et sans Mesure, elle ne peut s'accorder avec la véritable Musique, qui est non-seulement mesurée et rhythmée, mais encore versifiée.

On ne doit pas conclure de ce que je dis ici, que je fais peu de cas du Plain-Chant.

Il est, dans cette Musique primitive et sacrée, des morceaux d'une majesté sombre et religieuse, d'une simplicité sublime, que rien ne peut égaler. Ils sont à la Musique ce que la *Bible* est aux autres livres.

Commencer la Composition par un Ton mineur, est un tort de plus, que *Fux* a partagé avec plusieurs autres maîtres. Le Ton de *Ré* mineur est le premier Ton de l'église, il est vrai ; mais ce n'est pas l'église qu'on doit suivre en ceci, c'est la nature.

Il faut donc commencer par le Mode majeur, parce que la nature le donne avant le mineur. Il faut commencer par le Ton d'*Ut* majeur, parce que c'est le plus simple, non dans la nature, car ils sont tous

égaux pour elle, mais d'après la convention faite entre les Musiciens, convention à laquelle les facteurs d'instrumens se sont conformés par-tout, excepté à l'égard de quelques-uns, qui font exception à la règle.

Le Piano-Forte est fait en *ut*. Le Violon, l'Alto et la Basse sont accordés en *ut*.

Les instrumens à vent sont généralement fabriqués en *ut*.

Mais le Cor et la Trompette varient pour chaque Ton.

La Clarinette est différente en *ut* qu'en *si bémol* ou en *la*.

La Harpe est accordée en *mi bémol* majeur. Le Ton naturel, c'est-à-dire, le Ton ordinaire, le Ton le plus simple sur cet instrument, n'est donc pas celui d'*ut*, mais celui de *mi bémol*.

On a choisi ce Ton pour la Harpe, de préférence à tout autre, afin d'avoir à moins multiplier les Pédales.

Le Ton d'*ut* est donc celui qui doit être préféré, parce qu'il est le plus simple, et pour les instrumens, en général, et pour l'écriture de la Musique en particulier, parce qu'on est convenu qu'il serait le point de départ; car il en est de ce Ton, pour la Musique, comme du premier Méridien pour la Géographie.

Quand on ne sort pas du Mode majeur et du genre Diatonique, c'est le seul Ton qui n'ait ni *dièzes* ni *bémols*, soit accidentels, soit à la Clé.

N. B. Il faut s'habituer de bonne heure à transposer ou transporter, dans tous les Tons majeurs,

les exemples que ce Cours ne présente qu'en *ut* : cela est d'une très-grande utilité.

J'ai dit que la Musique est faite en Vers; qu'un Vers est communément divisé en deux parties égales, nommées *Hémistiches*.

Un Hémistiche peut contenir depuis une jusqu'à sept ou huit Propositions musicales et au-delà, selon la durée de ces Propositions.

On ne doit pas trop multiplier les Propositions Harmoniques dans la même Mesure : on verra pourquoi.

On ne doit pas trop multiplier les Mesures dans un Hémistiche : j'en dirai aussi la raison.

Les vers Harmoniques les plus usités et les plus réguliers sont ceux de quatre, de huit et de seize Mesures.

La Composition, soit à deux, soit à un plus grand nombre de Parties, peut être *simple* ou *double*, ou alternativement l'un et l'autre.

Elle est *simple* toutes les fois qu'on ne peut du Dessus en faire la Basse, ou de la Basse en faire le Dessus.

Elle est *double*, lorsque ce renversement est pratiqué ou praticable, ce qui dépend des Accords qu'on emploie.

Elle peut être *libre* ou *assujétie* et *canonique*.

Elle est *libre* toutes les fois qu'on ne s'astreint pas à un ou plusieurs *desseins*, *motifs* ou *sujets*.

Elle est *assujétie* ou *canonique* toutes les fois qu'on n'y sort pas du *dessein* ou du *sujet* choisi.

Elle peut être à-la-fois simple et libre, ou simple et assujétie.

Elle peut être aussi double et libre, ou double et assujétie.

Le *Canon* est, de tous les genres de Musique, le plus difficile, et souvent le plus maussade.

Canon, loi ou règle, sont à peu près synonymes. Le *Canon* est ce qui est *régulier par excellence;* il n'a, la plupart du tems, que le mérite de la difficulté vaincue.

C'est ce qui sera démontré en son lieu.

La plus grande partie de la Musique est *simple* et *libre*, parce que c'est la plus naturelle et la plus facile à composer. Les Compositeurs, pour la plupart, n'en sauraient faire d'autre, parce qu'ils n'ont pas fait les études que les autres Genres exigent. Beaucoup ignorent et l'Harmonie et le Contre-point, et ne travaillent absolument que d'oreilles, à l'instar de ces écrivains qui ne savent ni grammaire ni rhétorique. Un certain nombre d'entr'eux connaît les Accords et croit savoir la Composition; il en est qui méprisent ou feignent de mépriser la science qu'ils n'ont pas; d'autres, qui font peu de cas du naturel et de la sensibilité qui leur manquent, et qui ne trouvent de bien que ce qui est calculé; ils semblent ignorer que, sans ce naturel précieux, sans cette sensibilité exquise, on ne trouve presque jamais la route du cœur, pas même celle de l'esprit.

Ne donnons dans aucun excès.

La science ne doit point étouffer le génie, mais elle doit le soutenir et le guider. Le génie, sans la science, peut avoir des élans sublimes; mais c'est un feu de paille qui ne dure qu'un instant.

L'imagination la plus ardente succombe au milieu de la carrière, quand elle n'est pas secondée par

le savoir; j'ose même affirmer, sans crainte de me tromper, qu'il n'est point d'ouvrages parfaits sans l'heureux concours de la science et du génie.

La Composition se nomme aussi Contre-point, parce qu'on écrivait autrefois la Musique avec de simples *points*. On posait donc point sur point, ou point contre point, comme on dit Note pour Note, ou Note contre Note.

Le Contre-point est double, toutes les fois qu'on n'emploie que des Tierces et des Sixtes majeures ou mineures, entremêlées ou non d'une seule Octave, de tems en tems.

L'exemple A, *pl.* 19, présente quatre Mesures, qui peuvent se renverser.

La Basse y devient le Dessus, et le Dessus y devient la Basse, parce qu'une Tierce ou une Sixte majeure ou mineure, renversée ou non, est toujours consonnante. (*Voyez* ces renversemens, *fig.* B.)

Ainsi, rien ne s'oppose à ce qu'une Partie, composée de ces intervalles, prenne la place de l'autre, lorsque l'on ne considère que l'Accord qui doit régner entr'elles.

Est-il une raison pour faire de tel *Chant* le Dessus plutôt que la Basse? Oui, sans doute.

Se méprendre, à cet égard, c'est confondre l'accessoire avec le principal; c'est mettre les racines d'un arbre à la place des branches et des feuilles; c'est montrer l'oignon et cacher la fleur.

Mais, dans les premières leçons de Composition, il est peu important que le Dessus soit agréable ou non; il importe seulement qu'il soit régulier. D'ailleurs, on peut aussi avoir quelquefois des raisons pour rendre la Basse plus intéressante que le Dessus; cependant

ce cas est rare, et n'est souvent que momentané.

Cet objet ne doit pas nous occuper maintenant; il ne s'agit, à présent, que d'apprendre à bien connaître tous les matériaux qu'offre la Musique, et de s'exercer à en user.

Tout morceau qui ne renferme dans ces deux Parties, comparées, que des Consonnances, devient, à volonté, un Contre-point double à l'Octave.

Tout morceau qui ne présente que des Dissonnances simulées, et qui ne sont que le retard des Consonnances, opéré par le prolongement d'une Note au-delà de ses limites naturelles, est aussi du Contre-point double à l'Octave.

Les syncopes des exemples C et D de la *pl.* 19 en sont une preuve. Ce sont les deux exemples précédens, A et B, dont trois Notes sont prolongées d'un demi-tems. La Septième, $\frac{ré}{mi}$, qui commence la seconde Mesure de l'exemple, n'est qu'une Septième suspensive et mélodique, et non une Septième harmonique. Il en est de même de celle $\frac{mi}{fa}$, de la Mesure suivante. La Quinte $\frac{ré}{sol}$ n'est aussi qu'un retard de la Tierce $\frac{si}{sol}$.

En conséquence, la Neuvième $\frac{mi}{ré}$ de la seconde Mesure de la *fig.* D, n'est non plus qu'une Neuvième mélodique et suspensive de la Dixième $\frac{mi}{ut}$, de même que celle $\frac{fa}{mi}$ de la troisième Mesure. La Quarte $\frac{sol}{ré}$ suspend la Sixte $\frac{si}{sol}$.

Tous les intervalles *Diatoniques* sont réunis dans les deux exemples C et D. La Septième, la Seconde ou Neuvième, la Quarte et la Quinte s'y trouvent pour suspendre la Tierce ou la Sixte.

Il faut prendre garde que, me servant de la Clé de *sol* et de la Clé de *fa*, il se trouve presque tou-

jours deux Octaves de distance entre le Dessus et la Basse. En conséquence, il faut descendre le Dessus de Deux Octaves, et non d'une seule, quand on n'en veut faire la Basse, et monter la Basse d'autant pour en faire le Dessus.

Je fais cette observation une fois pour toutes.

Au moyen des syncopes, on peut faire devancer ou retarder une Partie.

Les *fig.* E et F n'offrent que des Anticipations, tandis que celles C et D ne présentent que des Retards ou Suspensions.

Le *Ré* syncopé de la première Mesure qui se fait entendre sur la seconde partie de l'*Ut* de la Basse, ne devrait naturellement paraître que sur le *Ré* suivant. L'*ut*, noire, de la première Mesure, ne devrait se faire entendre qu'en commençant la seconde. Il parle donc par Anticipation, et avant son tour, ainsi que le *ré* syncopé, et le *si* qui suivent.

Dans l'exemple F, la Septième $\frac{ut}{ré}$ du premier Tems de la première Mesure, est une Anticipation sur l'Octave $\frac{ré}{ré}$. La Neuvième, $\frac{ré}{ut}$, en est une sur la Dixième ou la Tierce $\frac{mi}{ut}$. La Septième, $\frac{ut}{ré}$, de la fin de la seconde Mesure, est aussi une Anticipation sur la Tierce $\frac{fa}{ré}$ qui suit, ainsi que la Quinte $\frac{sol}{ut}$ sur l'Octave $\frac{ut}{ut}$.

Il ne faut pas trop multiplier les Anticipations, parce qu'elles ressemblent un peu à des contre-sens; la Musique ne marche pas bien avec elles, car elles en troublent la Cadence.

Ce défaut est plus sensible, quand les Anticipations sont dans la Basse, que quand c'est le Dessus qui anticipe.

Dans tous les cas, les suspensions ou retards sont toujours preferables.

L'Anticipation a le tort de s'offrir, et de s'offrir dans un moment où l'oreille la repousse.

La Suspension a le mérite de ne céder, pour ainsi dire, qu'aux prières et aux instances.

Dans les quatre *fig.* L, M, N, O, de la *pl.* 19, chaque Partie y fait l'office de deux. J'ai donné l'explication de ces sortes de Parties doubles, page 157; et dans l'exemple XX de la *pl.* 17.

La Fausse-Quinte et son renversement, le Triton, sont admissibles dans le Contre-point double à l'Octave et à deux Parties.

On traite ces deux Intervalles ou Accords, comme s'ils étaient Consonnans, hors à la fin d'un Vers ou d'une Periode.

La Fausse-Quinte ou le Triton peut donc, à volonté, être l'Antécédent ou le Conséquent d'une Cadence, si ce n'est dans la Cadence qui termine une Période ou un Vers musical, auquel cas le Triton ou la Fausse-Quinte n'en peut former que l'Antécédent. (*Voyez* les exemples P, Q, R.)

Dans la *fig.* P, la Fausse-Quinte et le Triton y sont chacun l'Antécédent d'une Cadence.

L'exemple Q présente à la Basse ce qui est au Dessus, *fig.* P.

Dans l'exemple R, *pl.* 19, la Fausse-Quinte y est premièrement l'Accord Conséquent de la Cadence $\frac{mi}{ut}\,\frac{fa}{si}$, et le Triton celui de la Cadence $\frac{ut}{mi}\,\frac{si}{fa}$; secondement, le Triton y figure comme Antécédent de la Cadence $\frac{si}{fa}\,\frac{ut}{mi}$, et la Fausse-Quinte comme Antécédent de la Cadence $\frac{fa}{si}\,\frac{mi}{ut}$.

CHAPITRE XVIII.

De la Composition à deux Parties et à deux Notes pour une seule ou contre une seule.

Il y a trois espèces principales de Composition à deux Notes pour une.

La première est celle qui ne renferme que des Consonnances, et qui est conforme à l'exemple A, *pl.* 20, qui ne présente que des Tierces et des Sixtes. Cette espèce de Contre-point est double, parce qu'il est renversable à l'Octave, comme on le voit *fig.* B.

Nota. La fin de l'avant-dernière Mesure de la Basse est changée. Au lieu de *fa si* on y a mis *ut si*, parce que le *fa* de *fa si* serait resté *insauvé*, ce qui déplaît à l'oreille, comme une pierre d'attente déplaît à l'œil.

Ici, comme dans plusieurs des exemples du chapitre précédent, chaque Partie y fait l'office de deux.

La marche des exemples A et B ne peut se renverser, comme à la *fig.* C, sans blesser l'oreille, parce que, dans ce cas, elle offre une suite de Quintes qui font presque le même effet que si elles étaient frappées, telles qu'on les voit écrites *fig.* E.

Quelqu'opposée à l'Unité de Ton que soit cette marche, il y a un moyen de la rendre légitime, en neutralisant l'effet des Quintes. Pour y parvenir, il ne faut qu'augmenter suffisamment la durée de chaque

Note, comme on le voit *fig.* D et *fig.* F. Dans ces deux exemples, l'oreille n'apperçoit plus une suite de Quintes; elle n'est affectée, dans l'un, que d'une marche alternative de Sixtes et de Tierces; et, dans l'autre, d'une suite alternative de Tierces et de Sixtes.

Dans la suite alternative de Sixtes et d'Octaves, exprimées *fig.* G, *pl.* 20, les Octaves y sont suffisamment masquées, par les Sixtes, pour que la loi de la Variété puisse tolérer cette marche.

Il n'en est pas de même de son renversement, *fig.* H, parce que les Tierces n'ont pas, au même degré que les Sixtes, le pouvoir de cacher les Octaves.

Il faut donc s'abstenir de cette marche, ou l'écrire comme à la *fig.* I, *pl.* 20.

La seconde espèce de Contre-point, à deux Notes pour une, est composée, alternativement, d'une Note Consonnante et d'une Note Dissonnante.

La Quinte, qui est une demi-Consonnance, et la Quarte, qui est une demi-Dissonnance, sont ici réputées Dissonnantes. Ainsi, dans l'exemple K, toutes les Quintes sont regardées comme Mélodiques et Dissonnantes; il n'y a que les Sixtes seules qui y soient Harmoniques et Consonnantes.

Dans l'exemple L, qui est le renversement du précédent, les Tierces seules y sont Harmoniques et Consonnantes; les Quartes y sont Mélodiques et Dissonnantes.

Puisque ce Contre-point peut se renverser à l'Octave, c'est donc aussi du Contre-point double. Il en est de même de l'exemple M.

La Note Dissonnante peut être placée la première dans le Contre-point à deux Notes pour une. (Voyez *pl.* 20, *fig.* N.)

Cet exemple ne peut se renverser, par la raison qu'il présenterait une suite de Quintes, qui, bien qu'entremêlées de Sixtes, demeurent toujours opposées à l'*unité* de Ton, parce que ces dernières n'en affaiblissent pas assez l'impression. (*Fig.* O.)

Mais l'exemple P est bon, parce qu'au moyen des syncopes, chaque Note du Dessus frappe *consonnamment* avec la Basse.

Si l'on me demande pourquoi les Quartes de l'exemple N sont légitimes, tandis que les Quintes de l'exemple O sont défendues, je répondrai que les Quartes étant toujours Dissonnantes, *quand la Sixte ne les accompagne pas*, l'oreille ne peut les regarder comme Notes d'Harmonie. Elle sent aussi-tôt que ces Quartes sont des Notes Mélodiques, et elle les considère comme non-avenues, sous le rapport de l'Harmonie. Mais les Quintes étant des demi-Consonnances, la méprise est facile; et l'oreille ne manque pas de la faire, en les prenant pour des Notes d'Harmonie, tandis qu'elles ne sont que Mélodiques et de passage.

Il faut donc en éviter l'emploi, pour la même raison qu'on évite l'amphibologie dans le discours.

Quand, des deux Notes *pour une*, la première est une Dissonnance, telle que la seconde ou la septième, renversée ou non, il faut préparer l'oreille à l'entendre, en la faisant devancer par une Sixte ou une Tierce, ou par une Octave. (Voyez *fig.* Q, *pl.* 20.)

La Sixte $\frac{ut}{mi}$ y prépare la Seconde $\frac{fa}{mi}$; la Tierce $\frac{sol}{mi}$ y prépare la Septième $\frac{ut}{ré}$, etc.

La Note Dissonnante peut être alternativement la première ou la seconde.

On en voit plusieurs exemples, *fig.* R. Les Notes Consonnantes et d'Harmonie y sont désignées par des Blanches crochées, et, par conséquent, c'est la première et la quatrième des quatre Notes crochées qui sont Consonnantes.

Dans la *fig.* S, c'est la seconde et la troisième des quatre Notes crochées qui sont Consonnantes. La Septième et la Quinte y sont alternativement préparées par la Sixte; la Septième y est sauvée par la Sixte, la Quinte par la Tierce. Les Neuvièmes $\frac{fa}{mi}\ \frac{mi}{ré}\ \frac{ré}{ut}$, de l'exemple T, doivent être rejetées, par la raison que toutes les fois qu'on a une Seconde ou une Neuvième, il faut que l'une ou l'autre des deux Notes qui forment cette Dissonnance demeure en place, et qu'ici elles descendent toutes deux; et quoique le *mi* descende à *ré* avant que le *fa* ne descende à *mi*, ce passage blesse néanmoins l'oreille, parce qu'il est trop rapide, et que l'impression fâcheuse de cette Neuvième l'emporte de beaucoup sur celle que produit la Sixte.

On peut cependant employer ces passages, en les écrivant comme à la *fig.* U. Alors, l'impression de la Neuvième est de beaucoup affaiblie, et celle de la Sixte se trouve renforcée, par la raison qu'elle parle après une tenue. On peut aussi employer ces passages, tels qu'on les voit *fig.* V, X, Y.

CHAPITRE XIX.

De la Composition libre à deux Parties et à trois Notes pour une.

Les trois Notes que l'on fait pour une seule, peuvent être toutes tirées de l'Harmonie, comme à la *fig.* A, *pl.* 21, qui présente une suite d'Accords parfaits, par seconde en montant, pris, alternativement, sous la première et sous la seconde face, où domine la *fig.* B, qui offre une suite de Cadences à la Quarte, terminée par une Cadence à la Seconde.

La *fig.* C offre une Note de Mélodie, outre deux Notes d'Harmonie.

Les Blanches ne sont-là que pour faire mieux remarquer les Notes d'Harmonie; mais on doit les exécuter comme des Croches. Cette observation s'applique à tous les exemples de la même nature que celui-ci.

La *fig.* D présente aussi une Note de Mélodie entre deux d'Harmonie; mais ici la troisième Note est la répétition de la première.

Dans les exemples de la *fig.* E, la Note de Mélodie ou de passage est la troisième.

Dans les exemples de la *fig.* F, la Note de passage ou de Mélodie est la première des trois.

CHAPITRE XX.

De la Composition libre à deux Parties et à quatre Notes pour une.

Les quatre Notes *pour une* peuvent être toutes prises dans l'Harmonie, ou une partie dans l'Harmonie, et l'autre dans la Mélodie.

Quand l'Accord est Consonnant, il faut nécessairement répéter l'une des Notes qui le composent, puisqu'il n'en contient que trois. (Voyez la *fig.* G.)

Quand il est Dissonnant et composé de quatre Notes, comme tous les Accords de Septièmes, alors on peut les parcourir successivement toutes quatre. (Voyez la *fig.* H.)

Dans les exemples de la *fig.* I, la troisième des quatre Notes est étrangère à l'Accord.

Dans ceux de la lettre J, la première et la troisième sont de l'Accord, mais les deux autres n'en sont pas.

Dans les quatre premières Notes du Dessus de la Troisième Mesure, il y a trois Notes d'Harmonie, parce que la Basse fait deux Notes différentes $\frac{si}{sé}$ $\frac{la}{}$ $\frac{si}{}$ $\frac{ut}{mi}$.

Dans l'exemple de la *fig.* K, les quatre Notes y étant la broderie des Quartes *si mi ut fa ré sol*, c'est la première et la quatrième qui y sont Notes d'Harmonie.

Dans les exemples de la *fig.* L, les quatre Notes y étant la broderie des Tierces $\frac{si}{ré}$ $\frac{ut}{mi}$ $\frac{ré}{fa}$, c'est

la première et la quatrième Notes qui sont celles d'Harmonie.

Dans la Composition à deux Tierces, on peut, sans conséquence, prendre l'une de ces deux manières pour l'autre.

On voit, par ces exemples, qu'une seule Partie y fait successivement l'office de deux, de trois et de quatre parties différentes.

Il y a beaucoup d'autres combinaisons possibles; mais nous n'entrerons pas dans plus de détails, pour l'instant, sur cette espèce de Contre-point.

CHAPITRE XXI.

De la Composition libre à deux Parties, à cinq, à six, à sept et à huit Notes pour une.

La *fig.* M offre pour premier exemple de la Composition à cinq Notes pour une, l'Accord de Neuvième *la fa ré si sol* sur *sol*; secondement, sur *fa*. Puis l'accord parfait d'*ut* sur *mi*, précédé d'un *ré* qui est Note de passage.

L'Accord de Neuvième est ensuite employé dans la Basse sous le *fa*, on ne pourrait pas mettre le *sol* au Dessus, à moins de faire monter la Basse comme à la *fig.* N.

Quelques auteurs ont employé, de loin en loin, cinq Notes égales au lieu de quatre; mais ce genre est bâtard, et l'on ne doit guère en faire usage. (Voyez-en un exemple, *fig.* O, *pl.* 21.)

SECTION II.

De la Composition libre à deux Parties, et à six Notes pour une.

Dans les exemples de la *fig.* P, toutes les Notes sont prises dans l'Harmonie; mais comme il n'y en a que cinq, au plus, dans un Accord, si l'on en veut six, il faut, de toute nécessité, en répéter une.

Quand l'Accord n'en a que quatre, on en répète deux; s'il n'en a que trois, il faut les répéter toutes trois ou n'en répéter qu'une, mais quatre fois, ou en répéter deux; savoir: l'une deux fois, l'autre trois fois. (Voyez *fig.* Q.)

Les répétitions des mêmes Notes peuvent se faire immédiatement ou non immédiatement, à volonté, et selon ce qu'on veut exprimer. La *fig.* R présente la broderie ou remplissage d'*ut mi sol*, de *ré fa la*, etc.

Ces exemples s'expliquent d'eux-mêmes, au moyen de la précaution que j'ai prise d'écrire les Notes d'Harmonie en *Blanches crochées*. On dit communément d'une Note qui entre dans la composition de l'Accord employé, que cette note porte harmonie, il vaut mieux dire qu'elle porte sur l'Harmonie, cela est plus exact.

Les Notes d'Harmonie entrent nécessairement dans la Mélodie, où elles figurent en quelque sorte comme les os dans la construction du corps humain, comme les gros murs et la charpente dans un bâtiment.

Je distingue l'Harmonie en deux espèces princi-

pales, en Harmonie chantante ou mélodique, et en Harmonie d'accompagnement.

Je dis mélodique et non mélodieuse, parce que ce qui est mélodieux n'est pas seulement chantant; mais il est chantant par excellence.

Un morceau peut être chantant sans être mélodieux; mais il ne peut être mélodieux sans être chantant. Beaucoup de gens, et les poëtes sur-tout, ont souvent confondu ce qui est harmonieux avec ce qui est mélodieux. L'un est cependant bien distinct de l'autre, quoiqu'ils ne s'excluent pas mutuellement. Le *mélodieux* consiste dans une heureuse succession de Notes; l'Harmonieux, dans un bel ensemble.

L'exemple S, *pl.* 21, n'est que de l'Harmonie d'accompagnement; ce sont les membres d'un corps dont la tête, le visage et la physionomie sont retranchés. L'exemple T est de l'Harmonie chantante.

Section III.

De la Composition libre à deux Parties, à sept Notes pour une, et à huit.

Les exemples U et V, *pl.* 21, sont à sept Notes pour une. Je ne m'étendrai pas davantage, ici, sur cet article, parce qu'il faudra y revenir, après que j'aurai traité du *Genre chromatique* et du *Mode mineur.*

On sera sans doute surpris que je parle du genre Chromatique avant d'expliquer le Mode mineur. Je sens que cela paraîtra déplacé à tous nos Harmonistes; mais s'ils prennent la peine de me lire, et s'ils daignent m'entendre, ils reconnaîtront que ce qu'ils

ont pris d'abord pour une interversion de l'ordre, est l'ordre lui-même.

CHAPITRE XXII.

Du Genre chromatique.

Le Genre chromatique est une espèce de nouveau monde, peu fréquenté des anciens, dans lequel les incursions les plus heureuses se sont effectuées de nos jours.

Comme l'ancien monde, le *Diatonique*, ne laissant à la disposition des nouveaux venus que très-peu de terrain, ceux-ci se sont vus dans l'alternative de piller leurs devanciers ou de passer dans l'Amérique musicale, où de vastes contrées étaient encore incultes et sans maîtres.

Les sept Notes diatoniques étant, pour l'oreille, ce que sont, pour les yeux, les sept couleurs primitives, savoir :

Rouge, orangé, jaune, verd, bleu, pourpre, violet;
Sol, *si*, *ré*, *fa*, *la*, *ut*, *mi*.

Il suit que les Sons chromatiques sont, à l'égard de ces sept Notes, ce que sont les nuances par rapport aux sept couleurs principales. (Voyez la *pl.* 22, *fig.* A.)

Les sept Rondes de cet exemple représentent les sept Notes Diatoniques selon l'Harmonie.

Les cinq Noires, sans queue, représentent les cinq sons chromatiques; et les deux Blanches, les deux semi-tons diatoniques.

Les sept Sons chromatiques naissent de la résonnance d'une *Corde sonore et génératrice*, à la suite des sept Notes Diatoniques, dans l'ordre suivant. (*Pl.* 22, *fig.* B.).

$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{9}$ $\frac{1}{10}$ $\frac{1}{11}$ $\frac{1}{12}$ $\frac{1}{13}$ $\frac{1}{14}$

Sol, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*,

$\frac{1}{15}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{17}$ $\frac{1}{18}$ $\frac{1}{19}$ $\frac{1}{20}$ $\frac{1}{21}$

Fa dièze, *sol*, *sol dièze*, *la*, *la dièze*, *si*, *si dièze*.

$\frac{1}{22}$ $\frac{1}{23}$ $\frac{1}{24}$ $\frac{1}{25}$ $\frac{1}{26}$ $\frac{1}{27}$ $\frac{1}{28}$

Ut, *ut dièze*, *ré*, *ré dièze*, *mi*, *mi dièze*, *fa*.

Les chiffres qui sont placés ici, au-dessus du nom de chaque Note, désignent quelle est la portion de la Corde génératrice *sol* qui les produit.

N. B. Le *sol* désigné ici par $\frac{1}{8}$, n'est pas le son produit par toute la longueur de la Corde génératrice, mais la troisième Octave au-dessus de ce *sol* fondamental.

La huitième partie de la longueur de la corde génératrice produit donc le premier *sol* de la *fig.* B, *pl.* 22.

Les chiffres $\frac{1}{9}$ désignent que *la* est produit par la neuvième partie de cette corde ; *si* $\frac{1}{10}$ par la dixième ; *ut* $\frac{1}{11}$ par la onzième partie de la corde génératrice, et ainsi du reste.

OBSERVATION.

On supprime généralement, dans chaque Gamme majeure chromatique, les deux sons qui diviseraient en quarts de ton chromatiques, les deux semi-tons diatoniques. En *ut* naturel majeur, on supprime le

si dièze $\frac{1}{21}$ et le *mi* dièze $\frac{1}{27}$, et l'équivalent dans toute autre Gamme que celle-ci. Ces quarts de ton sont plus de la Gamme des oiseaux que de la nôtre; ils ne sont même connus que de quelques théoriciens. Je les ai retranchés de la suite des Gammes chromatiques, en mode majeur, qu'on voit depuis la lettre D jusqu'à celle O inclusivement.

Notez que, dans toutes ces Gammes, l'Antécédent de chaque Cadence, formé par un son chromatique, est représenté par une Noire sans queue.

Les Cadences formées par un semi-ton diatonique, sont écrites avec deux Blanches.

Dans chaque Gamme chromatique majeure, il y a sept Cadences en montant; savoir, deux diatoniques, qui, en *Ut*, sont *si ut* et *mi fa*; et cinq chromatiques, *fa* dièze *sol*, *sol* dièze *la*, *la* dièze *si*, *ut* dièze *ré*, *ré* dièze *mi*. En descendant, il y en a sept aussi; deux diatoniques, *fa mi*, *ut si*, et cinq chromatiques, *sol*^{b} *fa*, *mi*^{b} *ré*, *ré*^{b} *ut*, *si*^{b} *la*, *la*^{b} *sol*.

Dans les Tons qui n'ont point de bémols diatoniques et à la clé, peut-on en employer en montant la Gamme chromatique? Oui, toutes les fois que la Note qu'on bémolera (1) sera le conséquent d'une cadence chromatique, comme à la *fig.* P et aux cadences *sol la* bémol; *la si*^{b}; *ut ré*^{b}; *ré mi*^{b}; *fa sol*^{b}. Répéter la première Note de chacune de ces cadences et la diézer, pour en faire le Conséquent de la Cadence, est une faute semblable, en Musique, à celle que l'on commettrait contre la langue française, en écrivant *ce* au lieu de *se*. Ce n'est pas seu-

(1) Je suis de l'avis de l'abbé Roussier, qui préfère l'expression *bémoler* à *bémoliser*.

lement une faute d'ortographe, mais une faute de sens; car, selon moi, une faute d'ortographe consiste seulement dans une ou dans plusieurs lettres mises à la place d'une ou de plusieurs autres. Mais quand cette lettre présente un autre mot que celui que l'on doit employer, c'est tout-à-la-fois une faute d'*ortographe* et de *sens*, telle, par exemple, que *leçon* et *le son*.

Je sais que sur le Piano, la Harpe, et quelques autres instrumens, le *si* bémol et le *la* dièze, sont la même corde et le même son; mais, s'il en est ainsi pour les yeux et pour l'oreille, il n'en est pas de même pour l'esprit.

Il n'y a qu'un Musicien ignorant qui puisse confondre un *la* dièze avec un *si* bémol, soit en l'entendant, soit en l'écrivant.

Si d'habiles gens font par fois de ces méprises en écrivant, c'est faute de connaître les règles, ou de peur de dérouter ceux qui exécutent.

Il est un axiôme non divulgué encore, mais dont tout Musicien reconnaîtra la vérité, dès que je l'aurai fait connaître, c'est qu'une Note ne peut pas plus *cadencer avec elle-même*, qu'on ne peut *contracter de mariage avec soi*.

Ainsi donc, faire cadencer un *sol* naturel avec un *sol* dièze, ou un *mi* avec un *mi* bémol, ou former toute autre cadence semblable à ces deux-ci, est une faute contre nature.

On doit bien sentir que la Cadence rhythmique est exceptée de l'exclusion, puisqu'elle n'est que la répétition de la même Note.

En conséquence, le dièze chromatique ou la Note diézée chromatiquement, ne peut être que l'Antécédent d'une cadence ascendante, ou le Conséquent

d'une Cadence descendante ; et le bémol chromatique ne peut être que le Conséquent d'une Cadence ascendante ou l'Antécédent d'une Cadence descendante. (Voyez les exemples de la lettre P, *pl.* 22.)

Cette règle doit lever toute espèce de doute sur la préférence que l'on doit donner, soit au *sol* bémol sur le *fa* dièze, soit au *fa* dièze sur le *sol* bémol, et ainsi de suite pour toutes les autres Notes de la Gamme et de toutes les Gammes.

Il faut observer que les dièzes ou les bémols qui sont à la clé étant tous diatoniques, les Notes qui en sont affectées sont regardées comme naturelles, puisque ces dièzes ou ces bémols ne servent qu'à rendre toutes les Gammes majeures conformes à celle d'*Ut* naturel majeur qui leur sert de modèle.

Le *fa* naturel n'est donc point naturel en *sol* majeur ; c'est le *fa* dièze qui y est naturel ; c'est-à-dire ordinaire, dans l'ordre habituel. Le *fa* naturel y est chromatique. En *ré* majeur, le *fa* dièze et l'*ut* dièze y sont diatoniques et naturels. Le *fa* naturel et l'*ut* y sont chromatiques et non ordinaires. Ainsi, en *ut dièze* majeur, les sept dièzes y sont naturels et diatoniques ; les sept Notes, sans dièze ni bémol, n'y sont pas ordinaires, mais chromatiques.

Il en est de même des bémols dans les Tons qui en exigent, pour être modelés sur celui d'*Ut*.

Beaucoup de compositeurs croiront voir de l'*enharmonique* dans les exemples *fig.* P, *pl.* 22 ; je leur observe qu'il n'y en a point, par la raison que le *la* bémol de la seconde Cadence chromatique ne cadence pas avec le *sol* dièze de la Cadence suivante, ni le *si* bémol de la quatrième Cadence avec le *la* dièze de la cinquième, et ainsi des autres.

Le *Genre enharmonique* ne consiste donc pas seulement dans l'emploi du quart de Ton, comme on le croit et enseigne, mais dans les Cadences formées par quarts de Ton, *réels* ou *supposés*.

Je dis réels ou supposés, parce que, n'existant pas physiquement sur le Piano ou la Harpe, ils y sont toujours supposés par l'esprit. C'est une illusion à laquelle il se prête, comme à donner deux sens différens au même son apporté par l'oreille.

Le *son* d'un instrument et le *son* de la farine sont le même mot pour l'oreille et pour les yeux; mais l'esprit ne les confond pas l'un avec l'autre, lorsqu'il est éclairé par ce qui précède ou suit ce mot. Ainsi, il n'est pas nécessaire de former réellement des quarts de Ton pour pratiquer le genre enharmonique, il suffit de les faire imaginer à l'esprit.

Je le répète, il ne confondra pas plus un *si* bémol avec un *la* dièze, qu'il ne confond un mot quelconque avec son homonyme.

Ici s'élèvent plusieurs questions importantes.

Les semi-tons sont-ils égaux ou inégaux?

On s'accorde généralement à supposer que le Ton est divisé en neuf parties égales, qu'on nomme *comma*. Cinq *Comma* forment le semi-ton majeur, et quatre le semi-ton mineur.

Mais ce que les uns nomment semi-ton majeur, les autres l'appellent semi-ton mineur, ce qui prouve que le *Comma* est très-difficile à apprécier.

Le grand nombre croit que le dièze ne fait hausser la Note que d'un semi-ton mineur, et que le bémol ne la fait baisser que d'autant. Mais l'abbé Roussier a observé que, sur le violon ou le violoncelle, on rapproche l'*ut* dièze du *ré*, et le *ré* bémol de l'*ut*;

en conséquence il en a conclu, avec beaucoup de justesse, que ce qu'on nomme semi-ton mineur est réellement un semi-ton majeur, et que ce qu'on nomme un semi-ton majeur est véritablement un semi-ton mineur.

Ainsi, en Musique, comme en toute autre chose, le petit nombre a souvent raison contre le grand.

Le dièze fait donc hausser la Note, et le bémol la fait baisser d'un semi-ton majeur.

Que faudrait-il pour la plus grande perfection à l'égard des semi-tons?

Il faudrait qu'une Note diézée, qui forme une Proposition ou Cadence avec la Note au-dessus, fût un tant soit peu plus haute, alors que lorsqu'elle cadence avec la Note au-dessous; et que la Note bémolée fût plus basse, quand elle cadence avec la Note qui est en-dessous, que quand elle cadence avec la Note au-dessus.

C'est sur-tout dans les sons lents et prolongés que cette attention serait précieuse. Dans les sons rapides, cela est impraticable; mais aussi cela est bien moins utile; car l'oreille passe aisément alors sur de légères imperfections, qu'elle a, à peine, le tems d'appercevoir. Sur les instrumens à archets, tels que le Violon, l'Alto et la Basse, où l'on a la faculté de pouvoir modifier les intonnations, il serait à souhaiter qu'on y tempérât les intervalles toutes les fois que ces instrumens concertent avec des instrumens à vent, ou avec le Piano, l'Orgue ou la Harpe. Il est impossible qu'ils s'accordent parfaitement sans ce tempérament. Ce qui est une qualité hors ce cas, qui est fréquent, est ici un défaut; car des intonations naturelles et exactes ne peuvent être à l'unisson

parfait de celles qui sont tronquées jusqu'au degré convenu, que l'on nomme *Tempérament*, où le *fa* dièze sert de *sol* bémol, le *si* bémol de *la* dièze, etc.

Outre la différence qui existe entre des intervalles tempérés et des intervalles rigoureusement exacts, les instrumens à vent ont encore le défaut de monter en s'échauffant; ensorte qu'il est impossible de faire de la Musique parfaitement juste en employant à-la-fois, ces divers instrumens; mais, heureusement, il est peu d'oreilles assez délicates et assez sensibles pour en être blessées jusqu'à un certain point. L'imperfection de nos sens et l'habitude, font tolérer ces défauts, qui sont plus aisés à indiquer qu'à faire disparaître.

Change-t-on de Ton à chaque Note chromatique?

C'était l'opinion ancienne, et celle adoptée par *J. J. Rousseau;* mais cette erreur, très-grave, a déja été relevée par *M. Framery*, auteur estimable d'un grand nombre d'articles, bien écrits, du *Dictionnaire de Musique*, de l'*Encyclopédie*, par ordre de matières; ouvrage non achevé, et qui est resté, pour la Musique, au premier volume, et à la lettre C (1).

Mais *M. Framery*, qui reproche justement cette erreur populaire à *Jean-Jacques*, n'en est pas lui-même tout-à-fait dépouillé. Pour nous en convaincre, écoutons-le. Voici ce qu'il dit, page 277 de l'*Encyclopédie* citée ci-dessus :

« Assurément, dans le chromatique en descen-

(1) On y lit sur-tout, avec beaucoup de plaisir, les articles rédigés par *M. Suard*, ou par *M. Ginguené*.

» dant, où il ne paraît pas une seule Tonique, si ce » n'est celle sur laquelle on se repose, on ne peut » dire qu'on change de Ton à chaque Note. Ce » n'est qu'une suite de Cadences évitées, qui doit » aller aboutir sur une Tonique, et qui parcourt, » *non pas des Toniques*, mais *des Dominantes*. »

Ainsi, selon *M. Framery*, *parcourir des Dominantes*, ce n'est pas changer de Ton. Quelle contradiction !

C'est comme si l'on disait : pourvu que vous n'entriez pas dans l'appartement du premier étage, vous pouvez, *sans changer de maison*, aller successivement, du second étage de l'une au second étage de cinq ou six autres; mais, si vous entrez au premier, alors vous aurez vraiment passé d'une maison dans une autre.

Il est donc clair que *M. Framery*, dégagé en partie des erreurs anciennes, en était encore assez imbu, lorsqu'il a écrit cet article, pour ignorer qu'on ne peut pas plus faire deux Dominantes différentes de suite, que deux Toniques différentes sans changer de Ton. On ne peut pas, non plus, faire deux Secondes Notes différentes ou deux Troisièmes Notes, ou deux Sixièmes ou Septièmes Notes de Tons différens, sans changer aussi de Ton; car il n'y a, dans chaque Ton, qu'une seule Tonique, une seule Dominante, une seule quatrième Note, une seule Seconde Note, une seule Sixième Note, une seule Troisième Note et une seule Septième Note; mais chacune peut être tour-à-tour Diatonique ou chromatique.

D'où vient l'erreur des Harmonistes à cet égard ?

De ce qu'ils croient que tout Accord parfait est celui d'une Tonique, et, plus généralement encore, que tout Accord de Septième, *composé d'une Tierce majeure, surmontée de deux mineures;* tel que celui *sol si ré fa*, est un Accord de Septième de Dominante. Que tout Accord de Septième, *composé de trois Tierces mineures*, comme *si ré fa la* bémol, est celui de la *Note sensible* d'un Mode mineur; mais il n'en est ainsi qu'autant que ces Accords sont diatoniques, et non lorsqu'ils sont chromatiques. C'est-là ce qu'ils n'ont pas su distinguer. On verra bientôt que, malgré cette opinion erronée, ils sentaient pourtant la différence d'une vraie Tonique à une fausse. Voici comme *M. Framery* s'exprime à ce sujet :

« Pourrait-on concevoir que l'oreille admît une » succession de Modulations aussi rapide que celle » de changer de Tonique à chaque Note, à chaque » Accord parfait ? Il faut bien plus de précautions » pour passer d'une Gamme à une autre, et l'atten- » tion, que ces passages éveillent toujours, en se- » raient bientôt fatiguée s'ils étaient trop fréquens. »

Quoique ce passage soit une assertion plus qu'une démonstration, il est du moins raisonné. Mais *M. Framery*, laissant malheureusement-là ses propres idées pour celles qu'il tient d'autrui, ajoute : « il faut donc » considérer, dans les passages chromatiques, chaque » *Note de Basse comme censée Tonique* ou *censée* » *Dominante;* c'est-à-dire, comme des Notes qui, » n'appartenant à aucune modulation déterminée, » parcourent une route vague, jusqu'à ce qu'elles » aboutissent à un point fixe, sur lequel elles puis- » sent se reposer. »

Ces *Notes*, *censées Toniques* ou *censées Dominantes*, font voir que chez les Harmonistes qui ont employé cette expression, le sentiment de l'oreille combattait contre leurs faux principes. N'osant affirmer ni nier nettement que ces Notes fussent des Toniques ou des Dominantes, ils prenaient un terme moyen, pour tâcher de tout accorder. *M. de Bethizy* est, je crois, le premier qui ait employé cette expression *biaisante*.

Il est, sans doute, dans certains morceaux de Musique, plusieurs passages où le Ton est bien moins sensible, bien moins déterminé; mais cela n'empêche pas qu'il n'existe, et toujours exclusivement à tout autre.

Proclamons ici une vérité ignorée, c'est qu'un Ton n'est pas décidé par une Note ou par un Accord, pas même par une Proposition harmonique; car tous trois peuvent être diatoniques ou chromatiques, mais par un repos de phrase fait sur la Tonique ou sur la Dominante, repos qui est toujours Diatonique.

Cependant, le Repos de la Dominante, même quand il est repos de phrase, peut être amené par un Accord chromatique; mais le point du Repos est toujours Diatonique.

Quand le Repos de la Tonique termine une phrase ou une Période, il doit être amené diatoniquement, parce que la Tonique ayant naturellement sa Note sensible, n'a pas besoin de l'emprunter du Chromatique, qui en fournit à toutes les autres Notes du Ton, excepté à la Quatrième, qui a aussi la sienne dans le Diatonique.

Quand je dis que le chromatique fournit, à toutes les autres Notes de la Gamme que la Tonique et la

Quarte, une Note sensible; c'est-à-dire, qu'au moyen de ce genre, on peut hausser la Note qui précède chacune d'elles d'un semi-ton. Mais elles ne sont pas plus des Notes *sensibles*, même, alors, que les Notes qu'elles précèdent, ne sont des *Toniques*.

On doit bien penser qu'au moment même où je reproche aux autres les *Notes censées Toniques*, comme tendant à faire croire que le Ton change dans les endroits où c'est seulement le Mode ou le *Genre* qui *varie*, je me garderai bien de vouloir introduire des Notes *censées sensibles*, qui viendraient à l'appui de l'erreur que je veux détruire.

Section II.

De l'utilité du Chromatique.

L'emploi du *Chromatique* a pour but d'adoucir ce qui est dur dans le *Diatonique ;* de déterminer ce qui s'y trouve de vague, et de remplacer la faiblesse par l'énergie. Alors, chaque intervalle d'un Ton peut se changer en intervalle d'un demi-ton. (Voyez la *fig.* A A, *pl.* 22.)

La première portée de l'accolade présente une suite de Tierces, qui forment une série de Cadences *diatoniques* à la Seconde.

La portée de dessous présente une suite de Tierces, alternativement chromatiques et diatoniques, qui forment une série de Cadences à la Seconde. L'Antécédent de chacune de ces Cadences est chromatique : le Conséquent est diatonique.

Les croix de cet exemple marquent le choix que l'on a de ne *chromatiser* qu'une des deux Notes, ou de les *chromatiser* toutes deux.

A la *fig.* BB, la première portée de l'accolade présente une suite d'Accords composés de deux Tierces, qui forment une série de Cadences diatoniques à la Seconde.

La portée au-dessous offre les mêmes Cadences, mais avec l'Antécédent de chacune d'elles *chromatisé*, tant en montant qu'en descendant.

Les exemples de la *fig.* CC présentent une série de Cadences à la Quarte, en montant, dont chaque Antécédent est *chromatisé.*

Nota. Dans les exemples des trois *fig.* AA, BB, CC, les Notes chromatiques sont les noires. Dans ceux de la *fig.* DD, les Notes chromatiques sont les *croches blanches*, ainsi que dans ceux des figures suivantes, EE, FF.

La *fig.* DD renferme une série de Cadences à la Quinte, dont l'Antécédent des trois premières et de la sixième est d'abord diatonique, et ensuite *chromatique descendant.*

Dans la quatrième et la cinquième Cadences, c'est le Conséquent de la Cadence qui est d'abord chromatique, puis diatonique.

La *fig.* EE, *pl.* 22, présente une série de Cadences à la Sixte, dont cinq sont chromatisées.

La *fig.* FF renferme une série de Cadences à la Septième, dont chaque Antécédent est chromatisé. Les Octaves dissonnantes que l'on y voit ne tourmentent pas l'oreille, parce qu'elles y sont précédées de l'Octave juste qui frappe avec la Basse. Chaque Tierce dissonnante y est aussi précédée d'une consonnante.

Dans tous les exemples d'AA à FF, on ne change

point de Ton ; on y change simplement de genre ; ils sont tous en *ut*, mode majeur, mêlés de diatonique et de chromatique.

Section III.

De la Chromatisation des Accords de Septième.

Le genre diatonique majeur ne présente qu'un seul accord de septième *agréable ;* c'est celui de la Dominante qui, en *ut*, est *sol si ré fa.* Cet Accord nous plaît, parce qu'il a toute l'unité d'Accord que peut comporter un Accord de Septième, jointe à l'Unité de Ton. Chacun sait que cet Accord serait parfait, c'est-à-dire, que toutes ses parties seraient en équilibre, si, au lieu du *fa*, il y avait un *sol*, comme *sol si ré sol.*

C'est donc le *fa* seul qui y détruit l'équilibre ; mais ce *fa* n'étant que la Tierce mineure de *ré*, il se subordonne, autant qu'il est possible, à l'Accord parfait majeur *sol si ré*, ce qu'il ne ferait pas s'il était dièze, car, alors, il serait Tierce majeure de *ré*, et, par conséquent, en rivalité très-marquée avec la première Tierce majeure *sol si.* C'est ce qui rend si insupportables les Accords de Septième *ut mi sol si* et *fa la ut mi.* Ce *fa* naturel, ajouté à l'Accord parfait de la Dominante *sol si ré*, a l'avantage d'indiquer le Ton d'une manière non équivoque, en faisant entendre la seule fausse Quinte que renferme le genre diatonique ; savoir $\frac{fa}{si}$, jointe à la septième mineure $\frac{fa}{sol}$. L'Accord de septième *si ré fa la*, qui renferme aussi la fausse Quinte $\frac{fa}{si}$, est loin d'être aussi agréable, parce qu'il pèche contre l'unité d'Ac-

cord par la Tierce majeure $\frac{la}{fa}$, qui n'est point subordonnée aux deux autres *si ré*, *ré fa*. En effet, l'impression de la Tierce majeure, toujours prédominante, l'est d'autant plus ici, qu'elle est la seule majeure, et placée à l'extrémité supérieure de l'Accord. Si, à cette *Tierce majeure insubordonnée*, on substituait la Tierce mineure, il y aurait alors plus d'unité d'Accord et de Ton, et c'est pourquoi l'Accord de septième diminuée *si-ré-fa-la* bémol, fait un bien meilleur effet que celui de septième mineure et fausse Quinte *si ré fa la*. Cependant, l'Accord de septième diminuée, a bien moins d'équilibre que celui de la Dominante *sol-si-ré-fa*, puisqu'il ne porte point sur un Accord parfait majeur, pas même sur un Accord parfait mineur, mais seulement sur l'Accord imparfait et sensible *si-ré-fa*. Si par-là il est plus dissonnant, il est aussi plus énergique. Ce n'est point une de ces dissonnances qui tourmentent à-la-fois l'oreille de leur dureté et de leur indétermination.

Les quatre Notes qui composent la Septième diminuée ont une forte tendance vers le même but, et c'est ce concert de vœux et d'efforts qui rend cet Accord dissonnant beaucoup plus expressif que les autres.

L'emploi le plus heureux que l'on puisse faire du *genre chromatique* est de s'en servir pour multiplier ces deux espèces de Septième.

La *fig.* G G présente, sur chaque Note, un Accord de Septième conforme à celui de la Dominante *sol si ré fa;* c'est-à-dire, que chacun de ces Accords est composé d'une Tierce majeure, qui est la première, et de deux Tierces mineures.

Aux yeux des Harmonistes vulgaires, il y a là autant de Dominantes qu'il y a d'Accords différens; mais, à ceux d'un véritable interprète de la Nature, il n'y a réellement-là qu'une seule Dominante, le *Sol*. Il n'y a là qu'une Dominante, parce que tous ces Accords proviennent d'une seule corde génératrice, et qu'une seule corde ne peut produire qu'une seule génération harmonique, qu'un seul Ton; mais il y a deux genres, dont le premier, et le seul fondamental, est le Diatonique; le second, modificateur du premier, est le chromatique.

La *fig.* H H présente une suite d'Accords de Septième diminuée, composés chacun de trois Tierces mineures. Tous ces Accords sont composés d'un nombre plus ou moins grand de Notes chromatiques, que j'ai toutes indiquées ici par des Noires.

Ces sept Accords de Septième diminuée, sont tous en *ut* majeur, ainsi que les sept Accords de Septième mineure ajoutée à l'Accord parfait majeur.

Il suit de-là que chaque Note du Ton peut avoir son Accord parfait majeur, puisqu'il ne s'agit, pour cela, que de retrancher la Septième à tous les Accords de l'exemple G G, comme on l'a fait à la *fig.* I I.

Que chaque Note peu porter aussi un Accord parfait mineur, puisqu'il suffit, pour cela, de retrancher la Septième à chacun des Accords de la *fig.* L L. (Voyez *fig.* J J.)

En employant le genre chromatique, non-seulement on peut multiplier l'Accord parfait majeur, l'Accord parfait mineur, l'Accord de Septième diminuée, l'Accord de Septième majeure ajoutée à l'Accord parfait majeur, au point que chaque Note

du *Ton*, et dans chaque *Ton*, ait le sien; mais on peut également multiplier les autres espèces.

La *fig.* K K renferme une suite d'Accords imparfaits, dont six sont chromatiques : *si ré fa* en est le type, puisqu'il est le seul diatonique.

En voyant cette légion d'Accords, que vont dire ces prétendus Harmonistes, qui ne connaissent que la règle de l'Octave? Que vont dire tous ceux qui croient changer de Ton chaque fois qu'il survient un dièze ou un bémol?

Les exemples de la *fig.* L L, présentent une suite d'Accords de Septième, semblables à ceux de la Sixte, de la Seconde ou de la Tierce, dans le genre Diatonique. Il n'y a donc, dans le chromatique, que quatre Accords, de cette espèce, de plus que dans le genre Diatonique?

En effet, je n'en présente ici que ce nombre; mais, au moyen du chromatique ascendant et descendant, il y aurait possibilité de les multiplier bien davantage. Je me borne, pour le moment, à ceux-ci, pour ne pas trop fatiguer mes lecteurs. Ce sont, d'ailleurs, ceux qu'il convient d'employer le plus souvent.

Il en est de même des exemples précédens, où je me suis borné à donner à chaque Note un Accord dans chaque espèce.

La *fig.* MM, *pl.* 22, offre une suite d'Accords de Septième semblables à celui de la Note sensible Diatonique, en majeur, *si ré fa la*, qui est composé de deux Tierces mineures et d'une majeure.

La *fig.* N N renferme une suite d'Accords de Septième semblables à celui de la Tonique et à celui de la Quarte, qui sont tous deux composés d'une Tierce mineure entre deux majeures, comme *ut-mi-sol-si*.

Afin de mettre plus de netteté dans les idées, je vais ranger les Accords par espèces.

Accords composés de deux Tierces.

Il y a trois espèces d'Accords composés de deux Tierces.

La première espèce, qu'on nomme Accords parfaits majeurs, est composée d'une Tierce majeure, qui est la première, et d'une Tierce mineure, qui est la seconde. (*Fig.* II.)

La seconde espèce, nommée Accords parfaits mineurs, est composée d'une Tierce mineure, surmontée d'une Tierce majeure. (*Fig.* JJ.)

La troisième espèce est composée de deux Tierces mineures. (*Fig.* KK.)

Il y a cinq espèces principales d'Accords de Septième.

La première espèce est composée d'une Tierce mineure, ajoutée au-dessus d'un Accord parfait majeur; elle a pour type l'Accord de Septième de la Dominante, qui, en *ut*, est *sol si ré fa.* (*Fig.* GG.)

La seconde espèce d'Accords de Septième, est celle composée de trois Tierces mineures, qui n'a point de type dans le genre Diatonique, mode majeur. (Voyez la *fig.* HH, *pl.* 22.)

La troisième espèce d'Accords de Septième, est celle qui a pour type l'Accord de Septième de la Sixième Note diatonique en majeur; celui de la Seconde ou celui de la Troisieme Note, *la ut mi sol*, *ré fa la ut*, *mi sol si ré*; tous trois composés d'une Tierce majeure entre deux mineures. (*Fig.* LL.)

La quatrième espèce d'Accords, composés de trois Tierces, est celle qui a pour type l'Accord de Septième de la Note sensible, en majeur, qui, en *ut*, est *si ré fa la;* c'est une Tierce majeure placée au-dessus de deux Tierces mineures. (*Fig.* MM.)

La cinquième espèce d'Accords de Septième, est composée d'une Tierce mineure entre deux majeures; elle a pour type l'Accord de Septième de la Tonique, qui, en *ut* majeur, et dans le genre Diatonique, est *ut mi sol si;* celui de la Quarte *fa la ut mi*, peut également servir de type. (*Fig.* NN, *pl.* 22.)

Dans ces cinq espèces d'Accords de Septième, il n'y a que les deux premières dont il convienne de faire un usage très-fréquent; les trois autres espèces sont plus ou moins dures, et ne doivent s'employer qu'avec ménagement et en y préparant l'oreille.

Dans les exemples compris, depuis GG jusqu'à NN, les Accords sont rangés non de manière à être exécutés l'un après l'autre, mais comme les mots dans un Dictionnaire. Je ferai connaître plus tard, par des préceptes et par des exemples, les moyens de les employer régulièrement et avec avantage.

Pour compléter à certains égards cette nomenclature d'Accords, je vais y joindre ceux qui ne souffrent point d'être employés dans l'ordre fondamental de Tierces, parce qu'ils en renferment une qui est diminuée.

Une Tierce de cette nature est amphibologique, parce qu'elle paraît plutôt une Seconde majeure à l'oreille qu'une Tierce diminuée, quand celle-ci n'est point éclairée, par ce qui précède, sur la nature de cet intervalle.

Ces Accords sont de quatre espèces.

La première, composée de deux Notes, est la *Sixte superflue*, qui n'a point de Type diatonique, mais qui, comme tous les Accords dont il a été parlé précédemment, peut se faire sur toutes les Notes du Ton. (Voyez la *fig.* OO, *pl.* 22.)

La seconde espèce est composée de trois Notes, qui forment une Tierce majeure et une Sixte superflue. Aucun de ces Accords n'a de *Type* dans le genre Diatonique ; c'est l'Accord chromatique et renversé de la quatrième Note du Ton, *en mode mineur*, qui leur en sert à tous. (*Fig.* PP.)

La troisième espèce de ces Accords, est celle qui est composée d'une Tierce majeure, d'une Quinte juste et d'une Sixte superflue. (*Fig.* QQ, *pl.* 22.)

La quatrième espèce renferme les Accords composés d'une Tierce majeure, d'une Quarte et d'une Sixte superflues. (Voyez la *fig*, RR, *pl.* 22.)

On emploie cependant, de loin en loin, ces Accords dans l'ordre fondamental de Tierces, mais avec peu de succès. *M. Paësiello* s'en est servi dans la *Passion de Jésus-Christ*, pour peindre *le gémissement du monde entier dans l'affliction.* (*Pl.* 22.)

La Note fondamentale est à la Basse ; mais la seconde Note de l'Accord, la Tierce diminuée, au lieu d'être sous la troisième Note de l'Accord, est placée au-dessus de la quatrième Note, ce qui est très-bien vu, détruit, autant qu'il est possible, l'amphibologie que présente la Tierce diminuée, et évite les deux Quintes justes $\frac{fa}{si}$ $\frac{sol}{ut}$. Je conseille d'ajouter à cette sage précaution celle de ne faire parler la Basse qu'après avoir fait entendre le Dessus, comme à la *fig.* TT. Par ce moyen, toute ambiguité cesse. En

traitant des différens genres de Composition, nous parlerons amplement de l'emploi de cet Accord et de celui de tous les autres ; nous allons maintenant nous occuper du *Mode mineur*.

CHAPITRE XXIII.

Du Mode mineur.

L'ORIGINE du MODE MINEUR est encore un mystère. Pour l'expliquer, le célèbre *Rameau* avait ingénieusement *supposé* à la Corde génératrice une *résonnance* inverse, semblable à sa résonnance réelle et directe. Il est à présent reconnu que cette supposition de sa part est absolument gratuite et sans fondement. Il s'était dit : puisque la Corde *ut* produit les sons *mi-sol*, ne peut-elle pas produire *la* bémol, *fa* en descendant ? Il tacha de se persuader qu'il en était ainsi, et puis il l'affirma aux autres. Cependant, il n'osa pas dire que *la* bémol et *fa* se fissent entendre ; il assura seulement qu'ils frémissaient au moment où l'*ut* était frappé.

Soit que la foi de d'*Alembert*, qui avait bonnement répété tout cela, d'après *Rameau*, dans la première édition de ses *Elémens de Musique*, fût ébranlée à cet égard, soit qu'il voulût avoir l'honneur de donner aussi une origine au Mode mineur, il quitta la route tracée par l'organiste de Clermont, et dit que le Mode mineur, en *ut*, était engendré par *ut* et par *mi* bémol ; mais, en outre, que c'est aller contre toute espèce de principes que d'en admettre plusieurs pour

une seule et même chose, le grand géomètre n'a pas pris garde qu'avec ses deux générateurs *ut* et *mi*^{b}, il n'avait encore que l'Accord parfait mineur de la Tonique, et non le Mode mineur en entier.

Rameau est tombé dans la même faute ; mais au moyen de ses *frémissemens*, il a évité au moins les deux principes, les deux générateurs.

Je ne sais comment ces deux hommes, justement célèbres, n'ont point apperçu la faiblesse d'une semblable théorie ; d'*Alembert*, comme géomètre et penseur ; *Rameau*, comme très-grand Musicien, sous le rapport pratique et théorique de la Composition.

Quoique je sois à chaque instant occupé à réfuter les opinions de *Rameau*, je n'en ai pas moins d'admiration pour ses ouvrages, dont l'étranger même fait beaucoup de cas. Il s'est trompé, mais c'est en grand homme ; et c'est bien à tort que ses faibles continuateurs, qui sont si éloignés de lui à tous égards, semblent vouloir le dénigrer. Un grand nombre de morceaux de ses opéra et ses pièces de Clavecin annoncent, sinon un goût exquis, du moins beaucoup de science et de profondeur ; c'est lui qui a, le premier, rassemblé en un corps de doctrine les règles éparses çà et là sur le Contre-point ; c'est lui qui, au moyen de sa Basse-fondamentale, a classé les Accords par famille, ce qui en simplifie étonnamment la nomenclature. C'est lui qui a cherché, le premier, à rapporter tout à un seul principe, à la *résonnance du corps sonore*. Tant de titres méritent sans doute la reconnaissance de tous les Musiciens, et celle des Français en particulier ; et malgré qu'on m'ait accusé d'être injuste à son égard, c'est avec un

vrai plaisir que je lui paie ici mon tribut d'hommages. S'il vivait encore, j'aurais une double satisfaction à lui offrir mon encens ; car je ne suis pas de ceux qui se plaisent à rehausser les morts, pour abaisser et mortifier les vivans : il est en moi d'aimer à rendre justice aux uns comme aux autres ; et je puis dire que je suis heureux toutes les fois que je rencontre le *génie* et la *vertu réunis*. Ah ! pourquoi ne marchent-ils pas toujours ensemble, les sciences et les arts feraient alors le bonheur de ceux qui les cultivent par état, au lieu d'en faire le tourment.

Ce qui s'est opposé jusqu'ici à ce qu'on trouvât l'origine du Mode mineur, c'est qu'on a toujours ignoré ou faussement interprété les données du Monocorde, et qu'on a toujours cru ce Mode totalement diatonique, comme le majeur, tandis qu'il est réellement composé de diatoniques et de chromatiques.

La Gamme mineure, selon la Mélodie, commence à la vingtième partie harmonique de la Corde génératrice ; elle est composée de cinq Notes diatoniques et de deux chromatiques. Les cinq Notes diatoniques sont, en *Ut : si, ut, ré, fa, sol.* Les deux chromatiques, sont *mi* bémol et *la* bémol, ce qui forme la série *si ut ré mi*^{b} *fa sol la*^{b}. (*Pl.* 23, *fig.* A.)

Ce sont, en effet, le *mi*^{b} et *la*^{b} qui donnent la sensation du *mineur*. Ces deux Notes sont tirées de la Gamme chromatique descendante, où le *ré* dièze devient *mi* bémol ; le *sol* dièze, *la* bémol.

La Septième mineure qu'on emploie en descendant la Gamme mineure en usage, n'est qu'un *son* de plus, emprunté accidentellement au genre chromatique. Ce *son* est une défectuosité qui dépose contre la Gamme mineure vulgaire, et prouve en faveur de

celle que je propose ; car, encore une fois, une *Gamme doit être la série la plus régulière, la plus simple, la plus naturelle, et en même-tems la plus complète de tous les sons différens qui constituent un Ton et un Mode.*

La Gamme mineure en usage, déroge à tout cela. Elle est irrégulière, puisqu'elle n'est pas la même en descendant qu'en montant. Elle n'est pas la plus simple, puisque le *si* y est *bécarre* en montant, et *bémol* en descendant. Elle n'est pas la plus naturelle, puisque, selon les uns, le *la* y est *bécarre* en montant, et *bémol* selon les autres. Si cette Gamme était naturelle, chacun la monterait de même, sans qu'on eût eu besoin, pour cela, de s'être entendu; et c'est présisément ce qui arrive à l'égard de la Gamme *si ut re mi fa sol la*^{b} *sol fa mi*^{b} *ré ut si ut*. Aucun homme, musicien ou non, n'y fera le moindre changement, s'il est organisé d'une manière harmonique.

Qu'arrive-t-il dans la Gamme mineure ordinaire ? Que ceux qui font le *la naturel*, en montant, pour éviter l'intervalle d'un Ton et demi, du *la* bémol au *si* naturel, introduisent deux *tritons* au lieu d'un dans la Gamme (1), où aucun ne peut être admis régulièrement.

Toutes les fois qu'on fait un Triton, on passe d'une *voix* dans une autre, comme lorsqu'on monte ou descend d'un Ton et demi.

L'habitude peut nous rendre ce passage facile à exécuter, et peut aussi nous le faire entendre sans beaucoup de répugnance ; mais il n'en est pas moins

(1) *La bécarre si naturel.*
mi bémol fa.

défectueux et contre nature, lorsqu'il est dans la même Partie, et n'est légitimé par rien de ce qui le précède ou le suit. C'est une dépravation, comme tant d'autres, auxquelles nos sens s'accoutument avec le tems.

Le *Mineur* modifie le *Majeur* sans changer le *Genre*, toutes les fois qu'on y admet que sept cordes, telles, en *ut*, que *si ut ré mi*^{b} *fa sol la*^{b}. Mais on sort du genre, si en *Ut* mineur, on fait *si*^{b} ou *la* ou *mi* naturels, parce qu'il y a nécessairement alors, dans le même Ton, un *si* naturel et un *si*^{b}, un *la*^{b}, et un *la* bécarre, un *mi*^{b} et un *mi* bécarre; et l'on sait qu'il n'y a que le chromatique qui admette *deux ou trois cordes différentes* pour la même *Note*.

Quoique le Mode mineur emprunte deux *Sons* chromatiques pour former sa Gamme, il peut, malgré cela, être considéré encore comme diatonique, parce que ces deux cordes chromatiques ne doublent pas, mais remplacent la sixte et la tierce majeures qui en sont retranchées.

Tout ceci n'est pas neuf pour l'oreille des bons Musiciens, mais seulement pour leur esprit, imbu d'idées fausses, qu'ils tiennent, en grande partie, des livres écrits sur la Musique.

Quant aux Dièzes et aux Bémols, que l'on pose immédiatement apres la Clé, je dois faire remarquer ici qu'ils ne sont bien distribués qu'à l'égard des Tons majeurs seulement; car, pour le Mode mineur, il exigerait un autre ordre; il demanderait, en *ut*, que le *mi*^{b} et le *la*^{b} fussent posables sans le *si*^{b} qui, de fondation, y est naturel.

En conservant dans les Tons mineurs l'ordre très-bien établi pour le majeur, à l'égard des dièzes et bémols, on devrait du moins marquer à la Clé la Note sensible de chaque Ton mineur par un *bécarre* ou un *dièze placé avant les dièzes ou les bémols qu'on y met usuellement;* cela réunirait le double avantage de faire distinguer, au premier coup-d'œil, le Ton et le Mode à un grand nombre d'exécutans, et aux élèves sur-tout, qui, faute de ce secours, sont condamnés à l'ignorer long-tems. (Voyez *pl.* 23, *fig.* D.)

Je conviens que c'est très-peu de chose que de savoir le Ton et le Mode où l'on est, si l'on ignore d'ailleurs ce que c'est qu'un Ton et qu'un Mode. C'est à peu près comme si l'on savait le nom de quelqu'un, sans connaître ni son personnel ni son rang dans la société.

Croit-on, par exemple, que les jeunes enfans qui disent assez correctement dans quel Mode et dans quel Ton est un Morceau de Musique, aient pour cela une connaissance sentimentale et raisonnée de ce Mode et de ce Ton? Ce serait se tromper fortement que de le penser. En général, la mémoire est tout dans cette prétendue science; il faut du tems et de l'expérience, pour que le cœur et l'esprit y puissent entrer pour quelque chose.

Le passage du Mode majeur au Mode mineur fait sur notre ame une impression analogue à celle que nous ressentons en voyant l'obscurité succéder à la lumière. En conséquence, le *Majeur* est particulièrement le mode de la joie; le *Mineur* celui de la tristesse.

C'est à la Tierce de la Tonique et à celle de la Quarte, baissée d'un semi-ton, et combinées avec les autres Notes de la Gamme, que le mode mineur doit son nom et son effet.

Le Majeur est le Mode où la Tierce et la Sixte ont la grande dimension ; le *Mineur*, celui où ces intervalles sont, chacun, plus petits d'un semi-ton.

Je pourrais dire encore du majeur, qu'il est l'aîné du mineur, puisque ce dernier ne naît qu'après l'autre, mais de la même mère, de la Corde génératrice, qui, en *ut*, est *sol*.

J. J. Rousseau n'a donc fait que répéter une erreur accréditée, en disant que le Mode mineur n'est point donné par la nature, et qu'il ne se trouve que par analogie. Cela est vrai, dit-il, dans le système de *Tartini*, comme dans celui de *Rameau* (*Dictionnaire de Musique*, article *Mode*.)

Que faut-il conclure de cela? Que l'un et l'autre systèmes sont faux. En effet, tous deux ne sont appuyés que sur la supposition que la *Corde génératrice* ne produit d'Harmoniques que la Quinte juste et la Tierce majeure. Or, comme le contraire est toujours prouvable par le Monocorde, par le Piano, la Basse, le Violon, etc., et qu'il a été démontré par l'abbé *Jamarre*, l'abbé *Feytou*, et dans cet ouvrage même, on peut donc, sans manquer de respect à *Rameau* et à *Tartini*, affirmer qu'ils se sont trompés tous deux, en publiant que le *Mode mineur* n'est point donné par la Nature.

DIGRESSION.

Systême de Tartini.

Tartini prétend que toutes les fois que deux *Sons* se font entendre au même instant, il résulte de leur choc un troisième *Son*, plus ou moins sensible, à proportion du degré de consonnance de ces deux *Sons*, ou de la simplicité du rapport des longueurs des cordes ou colonnes d'airs qui les produisent. Cependant, selon le même auteur, le rapport le plus simple, l'octave, exprimé par $\frac{1}{2}$, n'en donne aucun.

La Quinte *ut-sol*, donne *ut* à l'octave plus bas que l'*ut* qui le produit concurremment avec le *sol*.

Sol-ut donne *ut*, toujours au grave.
Ut-mi donne *ut*. Mi-*ut* donne *ut*.
Mi-sol donne *ut*. *Sol-mi* donne *ut*.
Ut-ré donne *ut*.
Ré-mi donne *ut*.
Si-ut donne *ut*. (Voyez *pl.* 23, *fig.* E.)

Quoique j'aie fait cette expérience plus de cent fois, j'avoue que je n'ai encore rien entendu de semblable.

Voici ce que j'ai à objecter contre ce troisième *Son*, qu'on prétend produit par les deux autres. Je dis: que les Parties d'un tout se trouvent dans ce tout, cela est aussi simple qu'incontestable; mais que le tout soit contenu dans deux de ses parties, qui soient, ensemble, moindres que ce tout, c'est-là ce que je ne puis concevoir.

D'après cela, je concluds que les deux Cordes *ut*

et *sol* de la *pl.* 25, *fig.* E, n°. 1, qui, réunies ensemble, ne sont pas aussi longues ni aussi grosses que la Corde *ut* qui est à la Basse, ne peuvent produire cet *ut* au grave que *miraculeusement ;* mais, au contraire, *ut* et *sol* du Dessus peuvent être produits par l'*ut* de la Basse, parce que ces deux cordes sont contenues dans celle qui donne l'*ut* grave.

Il suffit, pour que les deux sons, *sol, ut*, en naissent, que cette corde ait la faculté naturelle de se diviser d'elle-même dans les parties de son étendue qui forment ces deux *Sons :* or, on ne peut lui contester cette faculté que lui accordent tous les vrais Harmonistes ; donc, *sol ut* sont engendrés par *Ut* grave, et non l'*Ut* grave par *sol ut.*

Pourquoi donc *Rousseau* semble-t-il donner la préférence à ce système, qui n'est que celui de *Rameau* retourné ? C'est probablement parce que *Tartini* n'était ni Français ni à Paris, et qu'il n'avait point le tort de faire peu de cas de la Musique de *Jean-Jacques* et d'être aimé de Voltaire. D'ailleurs, indépendamment de la jalousie, on sait qu'il est dans l'homme d'agrandir ce qui est loin de lui, comme de rappetisser ce qui en est près.

Section II.

Des Accords en mineur.

Dans les Accords consonnans composés de deux Notes, il n'y a, en *ut*, que les Tierces $\frac{mi\,b}{ut}$, $\frac{la}{fa}$, $\frac{sol}{mi\,b}$, et les Sixtes $\frac{ut}{mi\,b}$, $\frac{mi\,b}{sol}$, $\frac{fa}{la\,b}$, qui portent les couleurs du *Mineur.* (Voyez *fig.* F, *pl.* 25.)

Dans les Accords composés de deux Tierces, tous

portent l'empreinte du *Mode mineur*, hors celui de la Dominante *sol-si-ré*, et celui de la Note sensible *si ré fa*. (*Pl.* 23, *fig.* G., n°s. 1 et 6.)

OBSERVATION.

Je n'ai pas mis l'Accord de la Troisième Note du Ton après celui de la seconde, pour faire mieux remarquer que cet Accord est chromatique, soit qu'on y mette le *si*^{b}, comme au n°. 3, soit qu'avec ce *si*^{b} on fasse le *mi* bécarre, comme au n°. 8.

Le n°. 9, où la Quinte est superflue, n'est pas un véritable Accord, *puisque, frappé seul et isolé, il forme une discordance.* Les Notes *Mi*^{b}, *sol* et *si* ne forment donc point un ensemble, ne sont point en Harmonie; le *si* naturel n'est absolument là qu'une Note de Mélodie qui succède à la Note d'Harmonie, pour appeler plus fortement l'*ut*; mais elle ne doit pas être calculée sur le *mi*^{b} et le *sol*.

Au n°. 1, *fig.* H, le *si* naturel de l'Accord *ut mi*^{b} *sol si*, ne peut pas non plus être considéré comme une Note d'*Harmonie*. La Quinte superflue est *ex-harmonique*, c'est-à-dire, hors de l'Harmonie. La Septième majeure, appelée aussi superflue par plusieurs auteurs, est à peu près dans le même cas.

Cependant, il y a une différence essentielle entre ces deux intervalles, c'est que la Septième majeure peut être diatonique, et alors elle ne sort pas du genre, mais seulement de la *voie*, du cercle dans lequel une voix doit être circonscrite, *non dans un morceau entier*, mais dans une proposition, dans un sens musical.

La Quinte superflue est toujours chroma-

tique et mélodique. C'est une erreur manifeste que de prétendre que cet intervalle soit Harmonique ; c'en est une plus grave encore que de dire qu'il y a des *Accords parfaits superflus* et des *Accords parfaits diminués*.

Un *Accord parfait* ne peut être que *majeur* ou *mineur*. A parler rigoureusement, nous n'avons pas même d'Accord composé de trois Notes différentes qui soit vraiment parfait. Il n'y a que l'Octave seule qui soit un Accord parfait absolu, parce qu'elle ne varie jamais. Ce qui peut être mineur ou majeur, comme la Tierce, n'est donc point d'une perfection absolue, mais d'une perfection relative. Ainsi l'Accord parfait n'est que le moins imparfait de tous les ensembles de trois Notes nommés Accords.

Je vais donner une Table des intervalles *Harmoniques*, et une autre des intervalles *Mélodiques ;* au moyen de ces deux Tables, il sera aisé de décider si tel ensemble de Notes est, ou n'est pas un véritable Accord.

Pour qu'un ensemble de Notes soit un Accord consonnant ou dissonnant, il faut qu'il ne soit composé que d'intervalles *harmoniques*, directs ou renversés.

Quand il entre dans cet ensemble un intervalle Mélodique, il n'est point un Accord, et l'oreille repousserait cet ensemble *exharmonique*, comme *faux*, s'il était isolé. Mais une *discordance* de cette nature peut cependant s'employer très-heureusement, moyennant de la légitimer par ce qui précède. C'est-là la différence qu'il y a entr'elle et une *discordance absolue*. Cette dernière provient de Notes mal accordées ; c'est une faute de facteur ou d'accordeur d'instrumens. L'autre est une faute de Musicien-Com-

positeur, qui assortit mal des Sons bien accordés, ou qui ne prend pas les précautions qu'exigent certains ensembles *ex-harmoniques*, auxquels il faut préparer l'oreille.

Il y a dix-sept intervalles *Harmoniques*, ou admissibles dans l'Harmonie.

1°. *La Seconde mineure*, renversement de la Septième majeure.

J'ai marqué cet Accord avec une Croche, pour désigner qu'il sort un peu de la vraie ligne des intervalles harmoniques, et rentre dans celle des intervalles mélodiques.

2°. *La Seconde majeure*, renversement de la Septième mineure.

3°. *La Seconde superflue*, renversement de la Septième diminuée.

4°. *La Tierce diminuée*, dont le renversement est la Sixte superflue.

5°. *La Tierce mineure.*

6°. *La Tierce majeure.*

7°. *La Quarte juste*, renversement de la *Quinte.*

8°. *Le Triton* ou *Quarte superflue*, renversement de la Fausse-Quinte.

9°. *La Fausse-Quinte*, ou *Quarte mineure.*

10°. *La Quinte juste*, ou *Quinte majeure.*

11°. *La Sixte mineure*, renversement de la Troisième majeure.

12°. *La Sixte majeure*, renversement de la Troisième mineure.

13°. *La Sixte superflue*, qui est le renversement de la Tierce diminuée.

14°. *La Septième diminuée.*

15°. *La Septième mineure.*

16°. *La Septième majeure.*

17°. L'Octave, le seul intervalle parfaitement harmonique. (Voyez *fig.* V.)

Les intervalles seulement mélodiques et non admissibles en Harmonie, sont au nombre de dix.

1°. *L'Unisson superflu.*
2°. *La seconde maxime.*
3°. *La Tierce superflue.*
4°. *La Fausse-Quarte*, ou *Quarte mineure.*
5°. *La Quinte diminuée.*
6°. *La Quinte superflue.*
7°. *La Sixte maxime.*
8°. *La Septième maxime.*
9°. *L'Octave diminuée.*
10°. *L'Octave superflue.*

Ces deux Tables, dont personne n'a encore eu l'idée jusqu'à ce jour, tranchent aussi-tôt toute espèce de difficulté sur ce qui doit être appelé Accord, ou sur les Notes *entendues à-la-fois*, mais qui ne forment point un véritable ensemble.

Revenons au Mode mineur.

Dans les exemples, *pl.* 23, *fig.* F, G, H, les Noires sans queue désignent les deux intervalles qui caractérisent le Mode mineur, et par conséquent la troisième et la sixième Notes du Ton qui, en *Ut*, sont mi^b et la^b.

Le si^b, qui est la Septième mineure de la Tonique, n'étant que passagère et non de fondation dans le Mode mineur, je l'ai désignée par une Noire ordinaire, pour appeler sur elle l'attention du lecteur.

On est forcé d'employer cette Septième mineure

toutes les fois que l'on veut faire une série de Cadences d'une espèce quelconque, parce que le *si* naturel en interromperait la marche, en ramenant aussi-tôt à la Tonique. (Voyez les *fig.* I, K, L, M, N, O, *pl.* 23.)

Dans de semblables séries de Cadences, la modulation est un peu vague et flottante entre le Ton d'*Ut* mineur et son Ton relatif *mi*^{b} majeur; car ce sont les mêmes Cordes dans l'un et l'autre Tons, à l'exception que le *si*^{b} est diatonique en *mi*^{b} majeur, au lieu qu'il est chromatique en *Ut* mineur.

Pour plus de clarté, je préviens que, dorénavant, je n'appellerai chromatiques que les Sons étrangers à chaque Ton mineur.

La Tierce et la Sixte mineures, qui sont tirées du chromatique, seront regardées comme diatoniques. Tels sont, en *Ut* mineur, le *mi*^{b} et *la*^{b}.

Si^{b} sera appelé chromatique; mais le *la* naturel, le *mi* naturel, le *fa* dièze, l'*ut* dièze, le *sol* dièze, et, enfin, tous les *sons*, hors *si ut ré mi*^{b} *fa sol la*^{b}, seront nommés chromatiques, *ce qui ne signifiera rien autre, ici*, sinon qu'ils sont étrangers aux sept Cordes qui constituent le Ton d'*Ut* mineur.

Je dirai aussi, en passant, que toute phrase principale et régulière doit finir par un *Repos* de Tonique ou par un *Repos* de dominante, et que, dans l'un et l'autre *Repos*, la Basse doit frapper la Note fondamentale de l'Accord.

Les *Repos* de Tonique sont ordinairement amenés par l'Accord parfait ou l'Accord de Septième de la Dominante, rarement par l'Accord imparfait de la Note sensible *si-ré-fa*, qui est comme une section de *sol si ré fa*.

La Basse frappe aussi la Note fondamentale sous

l'Accord de la Dominante, toutes les fois que cet Accord amène la Tonique comme Repos de vers musical ou de phrase.

La série de Cadences à la Quarte, en montant, *pl.* 23, *fig.* L, est terminée par un Repos de Tonique régulier.

La série de Cadences à la Sixte, *fig.* N, est aussi terminée par un Repos régulier sur la Tonique.

La série des Cadences à la Quinte, *fig.* M, est terminée par un Repos de Dominante. Ce Repos est amené par l'Accord parfait de la Tonique. Il s'amène aussi par l'Accord de Septième diminuée de la Quarte chromatique ascendante *fa* dièze, la^b *ut* mi^b. (*Fig.* P, *pl.* 23.)

L'exemple, *pl.* 23, *fig.* Q, est terminé par le même Repos, amené de la même manière.

Celui de la *fig.* K est amené par l'Accord de Sixte superflue. C'est celui de la Quarte chromatique ascendante et dièzé qui est renversé. *Fa* dièze, la^b *ut*; mais, comme je l'ai déja remarqué, cet Accord ne souffre guère l'ordre fondamental, à cause de la Tierce diminuée, très-dissonante et très-amphibologique $\frac{la\ b}{fa\ dièze}$.

La Nature a disposé les choses de manière à ce que le *Repos* de phrase sur la *Tonique*, qui est le plus grand de tous les *Repos*, soit toujours amené diatoniquement par l'Accord parfait ou celui de Septième de la Dominante.

Le *Repos* de la *Dominante*, au contraire, s'amène très-bien par un Accord chromatique, soit en majeur, soit en mineur. Je conclus de-là que ce repos doit être inférieur au premier, puisqu'il sort par l'Accord qui l'amène du genre primitif, qui est le

Diatonique. Il doit, en effet, avoir moins d'*Unité*, puisqu'il est pris dans deux genres différens. Ceci suffirait, à défaut d'autres preuves, pour accorder la suprématie à la Tonique sur la Dominante, si le sentiment et la raison ne la lui avaient point assurée d'ailleurs.

En *Ut* majeur, la Cadence *ré fa* dièze, *la ut : Sol si ré*, n'est point la Cadence parfaite, ce n'en est qu'une imitation, mais la plus parfaite qu'il soit possible.

Si ces deux Accords étaient en Sol majeur, ils formeraient la Cadence parfaite elle-même, car le *fa* dièze ne serait plus chromatique, comme en Ut, mais il serait diatonique.

Beaucoup de Musiciens, confondant ces deux cas, croyent la *Modulation* en Sol, tandis qu'elle est en Ut.

S'il était encore quelques-uns de mes lecteurs qui ne fussent pas convaincus que la Corde génératrice, qui enfante la série des Sons qui composent la Modulation, est une vraie *Dominante*, je leur dirais que si cette Corde était une *Tonique, comme on devait naturellement le penser, avant un examen très-approfondi*, il y aurait alors deux fausses Quintes dans la Gamme diatonique, deux Dominantes et deux Toniques.

Cela est facile à prouver. Supposons, avec l'abbé *Jamarre*, qu'il y ait, en Ut diatonique, mode majeur, un *si* naturel et un si^b, qu'arriverait-il alors? Que l'Accord *ut mi sol* si^b étant égal à celui de la Dominante *sol si ré fa*, et qu'*ut mi sol* si^b conduisant à *fa la ut* comme *sol si re fa* conduit à *ut mi sol*, il y aurait indubitablement deux Dominantes et

deux Toniques dans un seul et même Ton. Or, admettre deux Toniques dans un Ton, c'est admettre deux Tons en un, deux centres dans un cercle, deux rois dans une monarchie ; c'est méconnaître l'UNITÉ que la nature a mise dans chacun de ses ouvrages ; c'est dire, enfin, que le Ton est un monstre à deux Têtes. Or, l'hypothèse de l'abbé *Jamarre* étant une conséquence nécessaire de celle qui établit la Tonique corde génératrice du Ton, démontrer que celle-ci est absurde, c'est prouver que l'autre l'est aussi.

En effet, comme je l'ai dit en divers endroits de cet ouvrage, la *fausse Quinte diatonique* étant le signe caractéristique qui distingue un Ton majeur de l'autre, s'il y avait deux fausses Quintes diatoniques différentes dans le même Ton majeur, il n'y aurait plus de marque certaine pour reconnaître le Ton ; car alors la fausse *Quinte* f_{si} appartiendrait également au Ton de SOL comme à celui d'UT : celle $\frac{si\flat}{mi}$ appartiendrait au Ton d'UT comme à celui de FA, et ainsi des autres ; et alors on serait dans une continuelle indécision.

On m'objectera peut-être qu'admettant, moi-même, deux fausses Quintes dans chaque Gamme mineure, on peut bien en admettre deux aussi dans chaque Ton majeur.

A cela, je répondrai d'abord qu'un Mode mineur n'est pas simple ; qu'il est à-la-fois diatonique et chromatique ; et que, ne fût-il pas complexe, l'amphibologie des deux fausses Quintes ne pourrait détruire son Unité, parce qu'elles ne sont pas le signe caractéristique de ce *Mode ;* c'est la *Septième diminuée*, qui est ce signe, car elle est la seule

de son espèce dans les sept cordes primitives de ce Mode.

L'Accord *si ré fa la*^{b} est donc le véritable Accord caractéristique du Mode mineur, dans le Ton d'*Ut*, car celui de la Dominante *sol si ré fa*, étant commun aux deux Modes, laisse dans l'indécision jusqu'à l'arrivée de l'Accord parfait, qui lève tout doute, quand il est diatonique.

Il faut se rappeler que la Sixte et la Tierce mineures, quoique prises dans les Sons chromatiques, doivent être néanmoins considérées comme si elles étaient diatoniques, parce qu'elles entrent de fondation dans le Mode mineur.

Ainsi, en *Ut* mineur, l'Accord parfait de la Tonique *ut mi*^{b} *sol*, celui de Septième de la Note sensible *si ré fa la*^{b}, et tous ceux qui ne sont composés que des sept cordes *si ut ré mi*^{b} *fa sol la*^{b}, sont tous réputés diatoniques.

La *fausse Quinte* de la Note sensible qui, en *Ut*, est *si fa*, suffit pour faire connaître le Ton ; mais, pour connaître le Mode, il faut y ajouter la Septième. $\begin{matrix}La\\Fa\\Si\end{matrix}$ indiquent le Ton d'*ut* et le *Mode* majeur. $\begin{matrix}La\,b\\Fa\\Si\end{matrix}$ indiquent le Ton d'*Ut* et le *Mode* mineur.

L'introduction dans le Ton d'*Ut* mineur du *si*^{b} affaiblit nécessairement l'idée du Ton d'*Ut* et du *Mode* mineur.

La fausse Quinte $\frac{la^b}{ré}$, entendue après $\frac{sol}{mi\,b}$, est même déja un peu vague, quand il y a quelque tems que le *si* naturel ne s'est point fait entendre, parce qu'alors cette fausse Quinte se confond aisément avec celle de la Note sensible du Ton de *Mi*^{b} majeur, formée par les mêmes cordes $\frac{la\,b}{r\acute{e}}$. A plus forte raison a-t-on l'idée du Ton de *Mi*^{b} majeur, quand le *si*^{b}

vient s'unir à cette fausse Quinte. Pour ne pas prendre l'une pour l'autre, il faut pouvoir ramener ce membre de phrase éloigné, au sens principal, ou attendre la chûte du vers, où le Repos de Tonique ou celui de Dominante vient lever toute espèce de doute.

La phrase ou vers musical est toujours composée d'un sens principal et direct, et souvent de plusieurs sens obliques et subordonnés.

Le sens principal se compose ordinairement des Notes et des Accords qui dessinent le mieux la Modulation.

Les phrases incidentes qui viennent s'intercaller entre les membres du sens principal, se composent des Cordes secondaires.

Dans la série de Cadences à la Seconde, *fig.* I, *pl.* 23, la première annonce le Ton d'*Ut* mineur, c'est le commencement du sens direct; la seconde et la troisième sont des propositions incidentes et subordonnées à la principale, la modulation y est vague et flottante entre le Ton d'*Ut* mineur et celui de *Mi*^{b} majeur.

Mais, à la quatrième Cadence, la Modulation est reportée sur les Cordes principales, et forme un Repos de Dominante. C'est la fin du premier Hémistiche de ce vers musical. On ne peut plus douter alors du Ton d'*Ut* mineur, puisque sa Note sensible se fait entendre après la Sixte mineure.

Dans la cinquième et sixième Cadences, le *si*^{b} reparaissant, la Modulation est peu caractérisée sous le rapport du Ton; mais à la Septième Cadence, la Note sensible se faisant entendre de nouveau, cette dernière proposition complette le sens principal par un repos sur la Tonique.

Dans la série de Cadences à la Tierce de la *fig.* K, *pl.* 23, sans le premier Accord, qui est celui de la Tonique, on se croirait en *mi*^{b} majeur jusqu'à la huitième Cadence, qui termine cette série par un Repos sur la Dominante. La Modulation y est constamment sur la ligne oblique, et dans les Cordes qui appartiennent au Ton de *mi*^{b} majeur.

La série d'imitations de la Cadence parfaite, *fig.* L, est dans le même cas que la précédente, jusqu'à la sixième Cadence, où la Note sensible du Ton d'*Ut* se fait entendre. La sixième et la septième Cadences sont sur la ligne directe, et présentent deux fois la Cadence parfaite, comme Harmonie, car, eu égard à la Mélodie, il n'y a que la dernière qui soit concluante et parfaite.

C'est-là ce qu'il faut bien distinguer, et c'est ce que l'on fait très-facilement, pour peu qu'on ait d'habitude de la composition, ou seulement celle d'entendre de la Musique.

La *Cadence Mélodique parfaite* ne se fait donc que sur la Tonique elle-même. Quand elle se répète plusieurs fois, comme Harmonie, au moment de la conclusion d'une Période ou d'un Morceau, on l'interrompt mélodiquement au *Dessus* par la Tierce ou la Quinte de la Tonique, excepté à la dernière fois. (Voyez, pour la Tierce, la *fig.* Y, et pour la Quinte, celle Z, *pl.* 23.)

Dans la *fig.* Z, la Cadence est interrompue mélodiquement aussi à la Basse, qui frappe la Troisième Note du Ton sous la cinquième, hors à la dernière fois, où la Cadence doit être parfaite et fondamentale, comme Harmonie et comme Mélodie.

Dans la série de Cadences à la Quinte, ou imitations de la *Cadence imparfaite*, qui est la chûte de l'Accord parfait de la Tonique sur celui de la Dominante, ce n'est qu'a la cinquième Cadence, *qui est la Cadence imparfaite elle-même*, que le Ton d'*Ut* mineur se fait bien sentir, et par un Repos de Dominante.

Nota. Les croches blanches dont je fais usage dans les exemples des *fig.* K, L, N, indiquent la Note d'Harmonie. On peut en retrancher les autres, parce qu'elles appartiennent à la Mélodie. Je ne les ai employées, dans ces exemples, que pour affaiblir l'aridité de ces séries de Cadences.

Dans la série de Cadences à la Sixte, *fig.* N, *pl.* 23, on n'est orienté sur le Ton d'*Ut* mineur que par le premier Accord, qui est celui de la Tonique. La Modulation y est vague, comme dans les exemples précédens, jusqu'à la dernière Cadence, qui n'entre pas dans la série de Cadences à la Sixte, puisque c'est la Cadence parfaite, qui n'est ajoutée, en cet endroit, que pour terminer la phrase. C'est ainsi que la Cadence chromatique à la seconde, qui forme un Repos sur la Dominante, est ajoutée à la série de Cadences à la Tierce, *fig.* K.

C'est aussi pour terminer par un Repos de Dominante la série de Cadences à la Septième, *fig.* O, que l'on y ajoute la Cadence imparfaite *Ut mi*^{b} *sol ut—Sol ré sol si.*

Du reste, cet exemple est dans le cas des précédens quant à la Modulation ; c'est-à-dire, qu'elle y est flottante entre *mi*^{b} majeur et *ut* mineur, jusqu'à la chûte du vers musical.

Les chiffres qui se trouvent sur quelques Accords des exemples de la *fig.* P, *pl.* 23, sont là pour indiquer que l'on a le choix d'employer l'un ou l'autre des deux Accords désignés par un chiffre semblable, ou tous deux, en diminuant de moitié la durée des Notes qui les composent. On a donc l'option d'employer l'Accord de Septième de la sixième Note diatonique, ou celui de la sixième Note chromatique. C'est-là ce que marquent les chiffres 6 6.

L'Accord de Septième mineure de la Sixte chromatique et ascendante peut s'employer sans préparation ; mais celui de Septième majeure diatonique de la même Note veut être préparé par l'Octave. C'est pourquoi l'on voit les deux Croches *la*^{b} *sol.* Par la même raison, on voit deux Croches à l'Accord de Septième majeure de la Tierce, qui est à la cinquième mesure.

Les deux grandes barres qui traversent les deux portées à la cinquième mesure de la *pl.* 23, *fig.* Q, sont là pour désigner que ce qui vient après ces deux barres n'est pas une suite nécessaire de la série de Cadence à la Tierce, mais un ajouté, *ad libitum*, pour terminer la phrase et la rendre carrée.

On voit clairement, par tous ces exemples, et par ceux des lettres *fig.* R, S, T, U, que *lorsque la Modulation est vague*, on doit suspendre son jugement sur le Ton où l'on est, jusqu'à la chûte du vers musical, où doit se trouver un Repos de Dominante ou de Tonique. Par ce moyen, on ne sera point dérouté par les différentes Cordes chromatiques ou par les Cadences formées sur les Cordes secondaires qui se présentent dans le cours de la phrase, et qui sont très-propres à induire en erreur.

SECTION III.

Du Chromatique dans le Mode mineur.

La Gamme chromatique complette, en mineur, comme en majeur, est composée de dix-neuf Cordes différentes. On n'en emploie que dix-sept en montant et dix-sept en descendant. Dans les dix-sept Cordes qui servent à descendre la Gamme, il n'y en a que quinze de celles qui servent à la monter, les deux autres sont différentes, et ce sont ces deux-là qui en complettent le nombre.

En *Ut* mineur, les sept Cordes diatoniques sont:

Si ut ré mi^{b} *fa sol la*^{b}.

Les dix Cordes chromatiques sont,

En montant,	En descendant,
Ut dièze.	*Ut*^{b}.
Ré^{b}.	*Si*^{b}.
Ré dièze.	*La* bécarre.
Mi bécarre.	*Sol* dièze.
Fa dièze.	*Sol*^{b}.
Sol^{b}.	*Fa* dièze.
Sol dièze.	*Fa*^{b}.
La bécarre.	*Mi* bécarre.
La dièze.	*Ré*^{b}.
Si^{b}.	*Ut* dièze.

En montant, il n'y a point d'*ut*^{b} ni de *fa*^{b}, et en descendant, il n'y a point de *ré* dièze ni de *la* dièze.

Les dix-sept Cordes employées à monter cette Gamme forment douze Cadences différentes, ainsi

que les dix-sept Cordes qui servent à la descendre. (Voyez la *fig.* A A, *pl.* 23.)

C'est de la combinaison des douzes Cordes chromatiques avec les sept diatoniques, que l'on forme tous les Accords possibles; et quoique leur nombre soit très-grand, ils se réduisent cependant à fort peu d'espèces différentes, ainsi que je l'ai dit page 196 et suivantes.

Parmi les douze Propositions musicales ascendantes et les douze descendantes qui forment ce que j'appelle la *Gamme chromatique mineure complette*, on doit en remarquer particulièrement six, trois en montant et trois en descendant, parce que les deux membres de chacune de ces Cadences sont également chromatiques.

Ces Cadences, entièrement chromatiques sont, en montant, *ré* dièze, *mi* bécarre, *sol* dièze, *la* bécarre, et *la* bécarre *si* ^{b}. En descendant, ce sont celles *ut* ^{b} *si* ^{b} *si* ^{b} *la* bécarre, et *la* bécarre *sol* dièze.

Elles sont totalement chromatiques, parce que ni l'Antécédent ni le Conséquent de ces Propositions ne sont pris dans les sept Cordes diatoniques *si ut ré mi* ^{b} *fa sol la* ^{b}.

Il faut beaucoup d'attention et d'art pour conserver l'unité de Ton dans l'emploi de ces Cadences, qui semblent absolument étrangères à celui où elles se trouvent.

Si c'est une doctrine nouvelle que celle qui présente ces Cadences, comme étant en *Ut* mineur, elle n'en est pas moins vraie, et je trouverai dans les ouvrages-pratiques des grands maîtres, des exemples qui viendront l'étayer.

On n'a jamais bien connu toute l'étendue de chaque

Ton dans le genre chromatique, et ce que je donne ici pour la Gamme mineure complette, pourrait même souffrir plus d'une extension ; mais je n'ai pas cru devoir passer ces bornes ; d'abord, parce qu'elles sont placées bien au-delà des limites ordinaires ; et puis qu'aller plus loin, ce n'est, sur les instrumens à vent, sur le piano et la Harpe, que répéter les mêmes Cordes avec d'autres noms ; c'est appeler si^{bb} un *la* bécarre, etc., c'est trop compliquer un art déjà très-étendu.

Il convient même de se renfermer, pour l'ordinaire, dans les Cadences qui ont pour Antécédent ou pour Conséquent l'une des sept Cordes diatoniques, ce qui en réduit alors le nombre à dix-huit, puisque les six Cadences totalement chromatiques sont supprimées. C'est déja beaucoup que de savoir se servir de ces dix-huit Cadences sans sortir de la voix.

Combien les véritables lois de la Modulation sont violées tous les jours par des écoliers qui se croyent de grands maîtres, parce qu'ils font de hardis contresens, qui étonnent le peuple musicien. Mais s'ennorgueillir des *bravos* de tous les croque-sols, qui n'admirent que ce qui est barroque et déplacé, n'est-ce pas imiter ces mauvais orateurs des tems de trouble et de discorde, qui s'applaudissaient des suffrages d'une multitude aveugle, dont ils détruisaient la morale par d'horribles maximes, et corrompaient la raison et le goût par un style barbare et désordonné?

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.
BOILEAU.

Cette maxime est incontestable dans tous les beaux-

arts, et s'il en est ainsi, c'est parce que notre organisation est ordinairement régulière et harmonique. Ce qui n'est pas raisonnable, ordonné, en rapport ou en harmonie, doit donc nécessairement nous déplaire; car le *vrai* ne signifie pas seulement ici ce qui *est*, mais ce qui doit être, d'après les saines notions que nous avons de la nature des choses.

Ce qui est bien, considéré séparément, est comme formant un *tout*, peut être très-défectueux comme portion d'un autre *tout*, s'il n'est point en rapport, en harmonie, avec les parties de ce *tout*.

Pour l'utilité de nos lecteurs, nous appliquerons, en tems et lieu, cette maxime générale à plusieurs exemples.

ERRATA.

Page 123, ligne 23, ne peut être; *lisez* peut être.

Page 132, 1re. ligne, au lieu de Sixtes *majeures*, *lisez* Sixtes *mineures*.

CHAPITRE XXIV.

Des Accords diatoniques, en Ut *mineur, et de leurs modifications chromatiques.*

Le domaine du Ton, extrêmement retréci dans la manière habituelle de l'envisager, s'étend ici à un point qui doit d'autant plus étonner, que l'on est plus imbu des idées reçues.

Je ne serais donc point surpris de voir des gens peu réfléchis, s'élever contre cette théorie. Déja, ne pouvant la combattre, on a essayé de la rendre ridicule; mais ce qui repose sur la nature elle-même, et ce qui est justifié par les exemples des plus grands maîtres, est hors de toute atteinte.

Cependant, si des hommes judicieux et dignes, par leurs connaissances, de s'armer de la plume de la critique, voulaient prendre la peine de discuter de bonne-foi les divers points de cet ouvrage qui ne leur sembleraient point assez solidement établis ou assez clairement expliqués, j'aurais, pour ces défenseurs de l'art, toute la reconnaissance qu'ils doivent attendre d'un ami de la vérité, d'un homme qui cherche moins à se faire un nom qu'à se rendre utile, et qui ne vise pas à faire croire ce qu'il dit, mais à dire ce qui est.

Si une seule Corde génératrice produit tous les Sons que renferme la Gamme mineure chromatique complette de la *fig.* A A, *pl.* 23; si tous ces Sons, lorsqu'ils sont convenablement employés, ne don-

nent que la sensation d'un seul Ton et d'un seul Mode; si les Accords de la *pl.* 24, depuis la *fig.* A, jusqu'à celle T, sont tous exclusivement composés des Cordes qui forment cette Gamme chromatique complette, il est incontestable que tous ces Accords sont dans un seul et même Ton et dans un seul et même Mode. Or, on ne peut nier que tous les Sons de la Gamme mineure chromatique ne soient le produit d'une seule Corde génératrice, à moins qu'on ignore ce qui a été démontré et publié à cet égard depuis quarante ans; donc, les vérités qui découlent immédiatement de celle-ci sont également prouvées.

Nous avons déja observé que nous regardions comme un véritable Accord même l'ensemble de deux Notes, lorsqu'il est employable, en cette qualité, dans la composition à deux Parties.

Ainsi, les Octaves justes, les Tierces et les Sixtes, majeures ou mineures, sont de véritables Accords consonnans et complets. Les fausses Quintes, les Tritons, les Sixtes superflues et les Septièmes diminuées, sont aussi de véritables Accords dissonnans. Mais les autres intervalles ne sont que des portions d'Accords parfaits ou imparfaits, ou d'Accord de Septième ou de Neuvième; ou ils sont des retards, des Anticipations ou des prolongemens d'une section d'un Accord quelconque.

La *fig.* A, *pl.* 24, présente huit Accords différens, composés chacun d'une seule Tierce majeure. De ces huit Tierces majeures, trois sont entièrement diatoniques; savoir : $\frac{sol}{mi}$ b, $\frac{si}{sol}$ ♮, $\frac{ut}{la}$ b.

Les cinq autres sont mixtes, c'est-à-dire, composées de deux Cordes, dont l'une est diatonique; l'autre, chromatique.

N. B. Dans tous ces exemples, ainsi que j'en use ordinairement, la *Noire* désigne la Corde chromatique.

La *fig.* B présente huit Tierces mineures. Quatre de ces Tierces sont diatoniques : $\frac{mi\,b}{ut}$ $\frac{fa}{ré}$ $\frac{la\,b}{fa}$ $\frac{ré}{si\,\natural}$. Trois sont mixtes, et une seule, et totalement chromatique, c'est $\frac{mi}{ut}\,\natural$.

La *fig.* C renferme huit Sixtes mineures. Trois sont diatoniques $\frac{mi\,b}{sol}$ $\frac{so}{si\,\natural}$ $\frac{la\,b}{ut}$. Les cinq autres sont mixtes.

La *fig.* D renferme huit Sixtes majeures. Quatre sont diatoniques : $\frac{ut}{mi\,b}$, $\frac{ré}{fa}$, $\frac{fa}{la\,b}$ $\frac{si}{ré}\,\natural$. Trois sont mixtes : $\frac{mi}{sol}\,\natural$ $\frac{sol}{si\,b}$ $\frac{la}{ut}\,\natural$. Une seule est entièrement chromatique ; c'est $\frac{ut}{mi}\,\sharp$.

La *fig.* E, *pl.* 24, renferme huit Quintes justes. Quatre sont entièrement diatoniques et désignées par deux Rondes ; les quatre autres sont mixtes ou à demi-chromatiques.

La *fig.* F présente huit fausses Quintes, dont deux diatoniques $\frac{la\,b}{ré}$ $\frac{fa}{si\,\natural}$. Une seule est entièrement chromatique, $\frac{si\,b}{mi}\,\natural$; et les cinq autres sont mixtes.

La *fig.* G présente huit Tritons, dont deux sont diatoniques : $\frac{ré}{la\,b}$ $\frac{si}{fa}\,\natural$. Un seul est entièrement chromatique, $\frac{mi}{si\,b}\,\natural$; les cinq autres sont mixtes.

La *fig.* H, *pl.* 24, présente sept Sixtes superflues : trois entièrement chromatiques, $\frac{mi}{sol}\,\natural$ $\frac{so}{si\,b}\,\sharp$ et $\frac{la}{ut\,b}\,\natural$; et quatre mixtes : $\frac{ut}{mi}\,\sharp$ $\frac{ré}{fa}\,\sharp$ $\frac{fa}{la}\,\sharp$ $\frac{si}{ré}\,\natural$.

La *fig.* I offre huit Septièmes diminuées. Une seule diatonique, qui est $\frac{la\,b}{si}\,\natural$; trois entièrement chromatiques : $\frac{si\,b}{ut}\,\sharp$, $\frac{ré\,b}{mi}\,\natural$, $\frac{sol\,b}{la}\,\natural$, et quatre mixtes.

La *fig.* K présente huit Accords parfaits majeurs. Celui de la Dominante et celui de la Sixième Note

sont entièrement diatoniques. Les cinq autres sont plus ou moins chromatiques.

La *fig.* L renferme sept Accords parfaits mineurs. Ceux de la Tonique et de la quatrième Note sont diatoniques. Celui de la Sixième note *mi* ♮ *ut* ✻ *la* ♮, est complètement chromatique. Les quatre autres sont plus ou moins chromatiques.

La *fig.* M, *pl.* 24, offre huit Accords imparfaits. Deux sont diatoniques *la*♭ *fa* *ré* et *fa* *ré* *si*♮. Les six autres sont plus ou moins chromatiques.

La *fig.* N présente sept Accords de Tierce majeure et Sixte superflue. Aucun de ces Accords n'est diatonique, parce que le genre primitif ou diatonique ne renferme point de Sixte superflue.

Un seul de ces Accords est entièrement chromatique; c'est celui de la Quinte chromatique *mi* *si*♭ *sol*♭. Les autres ne sont chromatiques qu'au tiers ou aux deux tiers.

La *fig.* O présente sept *Accords parfaits majeurs et septième mineure.*

Un seul de ces Accords est purement diatonique; c'est celui de la Dominante. Cet Accord indique le Ton, mais non le Mode, ainsi que je l'ai déja observé. Les sept autres *Accords parfaits majeurs et septième mineure* sont plus ou moins chromatiques.

Celui de la Tonique a deux sons chromatiques, *si*♭ *mi*♮.

Celui de la seconde Note en a deux aussi, *la* ♮ *fa* ✻.

Celui de la troisième Note, de même, *ré*♭ *si*♭.

Celui de la quatrième Note n'a qu'une Corde chromatique, *la* ♮.

Celui de la sixième Note mineure et diatonique, n'a aussi qu'une Corde chromatique, le *sol*♭.

Celui de la sixième Note majeure et chromatique *la*♮, contient trois Cordes chromatiques, *la*♮, *ut*♯ et *mi*♮.

La *fig.* P renferme huit *Accords imparfaits et septième diminuée.*

Un seul de ces Accords est purement diatonique, et désigne le Ton et le Mode; c'est celui de la *Note sensible*, *si*♮ *ré fa la*♭.

Les sept autres sont plus ou moins chromatiques, ainsi que les *Noires* le font connaître.

La *fig.* Q, *pl.* 24, renferme huit *Accords parfaits mineurs et septième mineure*, dont un seul est entièrement diatonique : *fa la*♭ *ut mi*♭.

Les sept autres sont plus ou moins chromatiques, ce dont on peut juger par le nombre de *Noires* qu'ils contiennent, puisque celles-ci indiquent les Cordes chromatiques.

La *fig.* R renferme sept *Accords imparfaits et septième mineure*, dont un seul est entièrement diatonique; celui de la seconde Note *ré fa la*♭ *ut.*

Les autres ont une ou deux Cordes chromatiques.

La *fig.* S renferme sept *Accords-parfaits majeurs et Sixte superflue :* aucun de ces Accords n'est entièrement diatonique, parce que ce genre ne comporte point de *Sixte superflue.*

L'ordre fondamental de Tierce ne convient pas, non plus, à ces Accords, parce qu'il s'en trouverait une dans chacun qui serait diminuée. Néanmoins, il est quelques Harmonistes qui, malgré le sentiment du souverain juge en Musique, qui est l'oreille, s'obstinent à donner à ces Accords l'ordre fondamental et les renversemens que comportent naturellement ceux qui n'ont point l'inconvénient de

présenter une *Tierce diminuée ;* mais peu de bons auteurs se sont permis de faire usage de semblables Accords, aussi durs qu'amphibologiques.

La *fig.* T, *pl.* 24, présente sept *Accords de Tierce majeure, triton et Sixte superflue*, dont aucun n'est entièrement diatonique, et ne peut non plus comporter l'arrangement par Tierce, à cause de la Tierce diminuée que chacun de ces Accords présenterait, s'il était employé sous toute autre forme que celle qu'offre cet exemple.

CHAPITRE XXV.

Des Chiffres et des Renversemens des Accords.

Le but des *Chiffres* que l'on place au-dessus et au-dessous de la Basse, est d'épargner une Portée, et d'abréger l'écriture des Accords. Cette seconde écriture d'une portion de la Musique, n'a pas seulement l'inconvénient d'en rendre l'étude plus longue et plus pénible ; mais elle a souvent celui, bien plus grave, de nuire au véritable effet d'un Morceau.

M. Framery, plein de modération et de sagesse dans tous ses articles du *Dictionnaire de Musique* de l'*Encyclopédie par ordre de Matières*, voudrait, avec raison, que les chiffres n'indiquassent pas l'Accord, mais seulement les Notes de l'Accord que l'auteur a jugé à-propos d'employer dans sa Partition. Mais alors chaque intervalle exigerait un Chiffre, et l'on ne gagnerait plus rien du côté de l'abréviation. De plus, on ne remplirait

encore que d'une manière imparfaite le dessein du Compositeur, parce que, pour que l'Accompagnement fasse l'effet désiré, il ne suffit pas de faire entendre les Notes désignées; mais il faut qu'elles soient prises dans telle Octave plutôt que dans toute autre. Or, c'est ce qui ne peut s'indiquer positivement qu'avec les Notes ordinaires.

Prenons donc le parti qu'on a pris en Allemagne pour l'Accompagnement des nouvelles Symphonies d'*Haydn :* on n'a point chiffré la Basse ; on a noté tout simplement ce que doit faire la main droite, et cela est beaucoup plus facile et plus sûr.

Que les Compositeurs, s'ils le jugent bon, se servent du moyen des chiffres pour eux et pour leurs élèves; cela a l'avantage de rendre les intervalles plus familiers, et cela fait paraître beaucoup plus savant qu'on ne l'est en effet; mais ne tourmentons point nos jolies femmes de ce grimoire inutile.

Je ne me dispenserai cependant pas de donner sur cette partie de l'art, un peu abandonnée, toutes les notions nécessaires pour la bien connaître et la juger.

Comme, dans le système de la *Basse fondamentale*, on ne reconnaît d'Accords fondamentaux que les Accords parfaits et ceux de Septième, les chiffres seraient très-peu multipliés si l'on se bornait à indiquer ces Accords. Mais, par malheur pour ceux qui aiment les choses faciles et peu étendues, les Accords fondamentaux ne forment qu'un quart environ de la totalité des Accords.

Il n'y a d'Accords fondamentaux que l'Accord par-

fait, qui est majeur ou mineur, et cinq espèces d'Accords de Septième.

L'Accord de Septième de la Dominante, composé d'une Tierce mineure, ajoutée au-dessus de l'Accord parfait majeur : *Sol si ré fa.*

L'Accord de Septième simple ou ordinaire, composé d'une Tierce mineure, ajoutée à l'Accord parfait mineur : *ré fa la ut.*

L'Accord de Septième de la Note sensible en majeur, appelé Accord de Septième mineure et fausse Quinte, composé d'une Tierce mineure, ajoutée sous un Accord parfait mineur : *Si ré fa la* (1).

L'Accord de septième diminuée, composé de trois Tierces mineures : *Si ré fa la*^{b}.

L'Accord de septième majeure, et Tierce majeure, composée d'une Tierce majeure, ajoutée à l'Accord parfait majeur : *Ut mi sol si.*

Il y a, en outre, l'Accord de Sixte superflue et Triton, et celui de Quinte et Sixte superflue.

Chaque Accord parfait étant composé de trois Notes différentes, et chacune pouvant, alternativement, être mise à la Basse, cela forme trois Accords différens, ou plutôt trois effets différens. Chacun de ces effets ou Accords est désigné par un ou plusieurs chiffres différens. Ces chiffres marquent quels intervalles les Notes des Parties supérieures forment

---

(1) Je dis *ici* une Tierce mineure ajoutée *sous* un Accord parfait mineur, et non une Tierce majeure ajoutée à l'Accord imparfait et sensible, parce que ce dernier Accord n'est regardé, dans le système de la Basse fondamentale, que comme une section de l'Accord de septième *sol si ré fa* ou *si ré fa la.*

avec celle qui est à la Basse. Quoique les Notes des Parties supérieures soient souvent à de grandes distances de la Basse, elles sont néanmoins toujours censées être prises le plus près possible au-dessus de la Note qui est à la Basse, comme dans l'exemple A, *fol.* 25.

L'exemple A est censé être le même que ceux B, C, D, E, F, G, H.

L'Accord désigné par un 3 est, dans tous ces exemples, l'Accord parfait majeur.

Ainsi, l'on voit qu'on ne tient compte, ni de la distance des Notes, ni de celles qui sont répétées.

D'après ce seul apperçu, on doit voir combien les chiffres sont vagues, puisqu'ils n'indiquent pas plus l'un de ces exemples que l'autre, quoique l'effet soit bien différent dans chacun. J'ajouterai, en outre, que ces combinaisons ne sont qu'une partie de celles qu'on peut former avec les trois Notes *ut mi sol.*

Je sais bien que l'Accompagnement n'étant généralement considéré que comme un tissu harmonieux propre à soutenir la voix ou à unir le Dessus avec la Basse, il doit être pris dans le milieu du Clavier, afin de ne déranger ni le Chant principal, ni la Basse elle-même; mais cela ne remédie qu'imparfaitement au mal. Le mieux est de *noter* l'accompagnement, ou de s'en rapporter à l'habileté de l'Accompagnateur, en lui mettant sous les yeux la Partion ou seulement la Basse et le Chant avec les Ritournelles.

Pour commencer à s'initier dans la science des *chiffres*, il faut étudier la Table, où les divers intervalles sont chiffrés. (*Pl.* 25, *fig.* I.)

On ne chiffre pas ordinairement tous les inter-

valles qui composent un Accord, mais seulement celui ou ceux d'entre ces intervalles qui sont propres à distinguer un Accord de tout autre.

L'Accord parfait peut se chiffrer $\frac{5}{3}$, parce qu'il est composé d'une Tierce et d'une Quinte ; mais on ne le désigne ordinairement que par un 3, ou l'équivalent.

La *fig.* K, *pl.* 25, présente *trois Accords-parfaits majeurs.*

Le premier est désigné par un 3, parce que la Tierce y est formée par une Note naturelle.

Le second est indiqué par un dièze, parce que la Tierce y est formée par une Note dièze.

Le troisième est indiqué par un bécarre, parce que, pour avoir la Tierce majeure de *sol*, il faut mettre un bécarre au *si*, quand ce *si* est bémol.

La *fig.* L présente trois *Accords-parfaits mineurs.*

Il faut observer qu'on peut se dispenser d'indiquer l'Accord parfait par aucun chiffre, toutes les fois qu'il est pris dans les Cordes diatoniques du Ton où l'on est ; mais que lorsqu'il exige l'emploi d'un dièze, ou d'un bémol, ou d'un bécarre chromatique, ou étranger à la Gamme dans laquelle sont les Accords qui le précèdent, il faut que ce dièze, ou ce bémol, ou ce bécarre, soit mis à la place du 3 *ou à côté de ce* 3, *comme on le voit dans les exemples des* fig. *K et L*, pl. 25, *où je les ai placés sous la Basse.*

L'Accord parfait est le seul Accord qu'on puisse se dispenser de chiffrer.

Le 3 est le seul chiffre qui puisse être représenté par un dièze, ou par un bémol, ou par un bécarre,

soit que ce chiffre soit ou non le seul qui indique l'Accord.

Toutes les fois qu'un autre intervalle que la Tierce doit être affecté d'un dièze, ou d'un bémol, ou d'un bécarre étranger aux Cordes diatoniques du Ton où l'on est, il faut que ce dièze, ou ce bémol, ou ce bécarre accompagne le chiffre qui désigne l'intervalle qui doit en être affecté, à l'exception de la fausse Quinte et de la septième diminuée, qui se marquent en barrant le chiffre ^{5}, ^{7}.

D'après les observations qui précèdent, je vais me borner à donner les Accords et leurs Renversemens en *Ut* majeur et en *Ut* mineur, et je supprimerai des Notes du Dessus, celle qui est employée à la Basse.

La *fig.* M présente l'Accord parfait majeur de la Tonique, en *Ut* majeur, suivi de ses deux renversemens, *mi sol ut* et *sol ut mi*.

Le premier Renversement, composé de la Tierce et de la Sixte mineure du *mi* qui est à la Basse, se nomme *Accord de Sixte*, et se chiffre par un 6.

Le second Renversement d'*ut mi sol*, qui est *sol ut mi*, composé de la Quarte juste *sol ut*, et de la Sixte majeure *sol mi*, se nomme Accord de Quarte et Sixte, et se chiffre $^{6}_{4}$.

Les mêmes noms et les mêmes chiffres peuvent servir aux deux Renversemens de l'Accord parfait mineur, ainsi qu'on le voit *fig.* N. Mais il est encore mieux de faire mention du mineur, et de l'indiquer, pour l'Accord parfait par un *b*, et pour l'Accord de Quarte et Sixte par $^{b6}_{4}$; et cela est indispensable, quand le bémol modificateur n'est point à la Clé.

La *fig.* O présente l'Accord de Septième de la Dominante avec ses trois Renversemens.

Comme tout Accord de Septième est composé d'une Tierce, ajoutée à un Accord parfait ou à un Accord imparfait, il conviendrait de signaler cet Accord parfait ou cet Accord imparfait, ainsi que la Septième elle-même ; mais c'est ce qu'on a souvent négligé de faire.

L'Accord de Septième de la Dominante étant composé d'un Accord parfait majeur et d'une septième mineure, on doit, en *Ut majeur*, le désigner par 7. En *Ut* mineur, il faut désigner l'Accord parfait majeur de la Dominante par un bécarre. En *la* mineur, il faudrait le désigner par un dièze, parce que la Dominante de *la* est *mi*, et que la Tierce majeure de *mi* est *sol* ♯.

Le premier Renversement, *si ré fa sol*, présente une Tierce mineure, une fausse Quinte et une Sixte mineure. Ce n'est ni par la Tierce ni par la Sixte qu'il faut désigner cet Accord, parce que nous avons déja vu des Accords désignés par un 3 ou par un 6 ; mais c'est par la fausse Quinte. Nous l'appellerons donc, ainsi qu'on le fait très-judicieusement, Accord de fausse Quinte, et nous le chiffrerons $^{5}_{}$.

Le second Renversement, *ré fa sol si*, qui présente une Tierce mineure, une Quarte et une Sixte *majeure et sensible*, nous pourrions l'appeler Accord de Tierce et Quarte, et le chiffrer $^{4}_{3}$ comme quelques-uns le font ; mais il vaut mieux le nommer Accord de petite Sixte sensible ou majeure, et le chiffrer $_{4}6$ ou $^{+6}_{}$.

La dénomination de petite Sixte n'est cependant pas d'une grande précision ; car une Sixte majeure

n'est point une Sixte petite ; mais on lui a donné ce nom, parce qu'il existe un autre Accord, qui se nomme grande Sixte, où la Sixte n'est pas plus grande que celle-ci, mais où elle est accompagnée de la Quinte et de la Tierce, au lieu de la Quarte et de la Tierce.

Le troisième Renversement de l'Accord de Septième de la Dominante, et *fa sol si ré*. Cet Accord est composé d'une Seconde majeure, *fa sol*, d'un Triton, *fa si*, et d'une Sixte majeure, *fa ré*. On le nomme Accord de *Triton*, et on le chiffre 4_+ ou $^{\sharp}$.

On ne lui a pas donné le nom d'Accord de *Seconde*, parce qu'un autre, qui n'a point de *Triton*, porte ce nom.

Les mêmes dénominations ont lieu dans le Mode mineur. Il n'y a de différence que la désignation du *si* $^{\natural}$.

La lettre Q présente l'Accord de Septième de la seconde Note, *ré fa la ut*, et ses trois Renversemens. On le désigne par un 7, sans faire mention de l'Accord parfait mineur, auquel cette Septième mineure est ajoutée. Il se nomme Accord de *Septième simple*, pour le distinguer de l'Accord de Septième de la Dominante et de celui de la Note sensible.

Son premier Renversement est *fa la ut ré*, composé d'une Tierce, d'une Quinte ou d'une Sixte majeures. Il se nomme Accord de *Quinte et Sixte* ou de *grande Sixte*, et se chiffre $^{6}_{5}$.

Le second Renversement de la septième de la Seconde Note, est *la ut ré fa*, composé d'une Tierce mineure, d'une Quarte juste et d'une Sixte majeure.

On le nomme Accord de *petite Sixte mineure*, et on le chiffre ^{6}.

Le troisième Renversement est *ut ré fa la*, composé d'une Seconde, d'une Quarte et d'une Sixte majeures. Il se nomme Accord de *Seconde majeure*, ou simplement *Accord de Seconde*. Il se chiffre 2, ou $^{6}_{2}$.

N. B. Les Accords de Septième de la 3e. et de la sixième Notes du Ton sont semblables à celui-ci.

La *fig.* S présente l'Accord de Septième de la Note sensible *si ré fa la ;* il est composé d'une Tierce mineure, d'une fausse Quinte et d'une Septième mineure. On le nomme Accord de *Septième mineure* et *fausse Quinte ;* et il se chiffre $^{7}_{5}$.

Son premier Renversement est *ré fa la si*. Il est composé d'une Tierce mineure, d'une Quinte juste et d'une Sixte majeure et sensible. On le nomme Accord de *Quinte et Sixte*, et il se chiffre $^{6}_{5}$. On devrait l'appeler accord de *Quinte et Sixte sensible*, et le chiffrer $^{+6}_{5}$.

Le second Renversement est *fa la si ré*, composé d'une Tierce majeure, d'un Triton et d'une Sixte majeure. Il se nomme *Accord de Triton et Tierce majeure*, et se chiffre $^{4+}_{3}$. On peut l'appeler aussi Accord de *petite Sixte et Triton*, et le chiffrer $^{6}_{4+}$.

Le troisième Renversement est *la si ré fa*. Il est composé d'une Seconde majeure, d'une Quarte juste et d'une Sixte. Il se nomme Accord de *Seconde*. On devrait l'appeler Accord de Seconde sensible. Il se chiffre 2 ou $^{6}_{2}$, ce qui peut le faire confondre avec le troisième Renversement de la Septième de la

seconde Note, qui diffère de celui-ci, par sa Sixte qui est majeure.

L'Accord de Septième de la seconde Note, en mineur, *fig.* R, *pl.* 24, est formé d'intervalles pareils à ceux qui composent l'Accord de Septième de la *Note sensible* en majeur.

On doit y appliquer les mêmes noms et les mêmes chiffres, à l'exception qu'on ne peut appeler son troisième Renversement Accord de seconde *sensible*, puisque la *Note sensible* n'entre pas dans la composition de cet Accord.

Ré fa la^{b} *ut*, *fig.* R, est donc semblable à *si ré fa la.* (*Fig.* 5.)

Le premier Renversement de *si ré fa la*, est *ré fa la si*, et *ré fa la si* présentent une Tierce mineure, une Quinte et une Sixte majeures.

Ce sont ces deux derniers intervalles qui donnent leur nom à cet Accord, chiffré $\frac{6}{5}$. On l'appelle Accord.

La *fig.* T présente l'Accord de Septième de la Note sensible en mineur. Il est composé d'une Tierce mineure, d'une fausse quinte et d'une septième diminuée; autrement, de trois tierces mineures, placées l'une sur l'autre, *si ré fa la*^{b}. Il se nomme *Accord de septième diminuée*, et se chiffre ^{7}.

Son premier Renversement, *ré fa la*^{b} *si*$^{\natural}$, composé d'une tierce mineure, d'une fausse quinte et d'une sixte sensible, se nomme *Accord de fausse quinte et sixte majeure* ou *sensible*, et se chiffre $^{\natural}\frac{6}{5}$.

Son second renversement, *fa la*^{b} *si ré*, composé d'une tierce mineure, d'un triton et d'une sixte majeure, se nomme *Accord de triton et tierce mineure.* Il se chiffre $^{\sharp}_{4}$.

Son troisième renversement, *la*^{b} *si ré fa*, composé d'une seconde superflue, d'un triton et d'une sixte majeure, se nomme *Accord de seconde superflue*, et se chiffre $\natural 2$, ou $\natural \frac{2}{4}$, ou $\natural \frac{2}{4\natural}$.

OBSERVATION.

Dans tous ces exemples, la *Basse fondamentale* est placée sous la basse continue, en *notes rondes*.

La *fig.* U, *pl.* 25, présente l'Accord *la*^{b} *ut mi*^{b} *fa**, composé d'une tierce majeure, d'une quinte juste et d'une sixte superflue. Il se nomme *Accord de quinte et sixte superflue*, et se chiffre $\ast\frac{6}{5}$.

La basse fondamentale de cet Accord est *fa**; mais il ne s'emploie bien que sous la forme de quinte et *sixte superflue*, à cause de la tierce diminuée qui est proscrite par tous les bons auteurs, hors le cas où l'on veut déchirer les oreilles des auditeurs sensibles.

La lettre V présente cependant, pour les curieux, cet Accord, dans son ordre fondamental avec ses Renversemens.

L'Accord fondamental *fa** *la*^{b} *ut mi*^{b} est composé d'une *tierce diminuée*, d'une fausse Quinte et d'une Septième diminuée: il se nomme Accord de *septième ou tierce diminuée*, et se chiffre $\frac{7}{5}$.

Son premier Renversement est l'Accord de *quinte et sixte superflue* dont nous venons de parler, et c'est le seul de ces quatre Accords qui ne renferme point de *Tierce diminuée*.

Son second Renversement *ut mi*^{b} *fa** *la*^{b} est composé d'une tierce mineure, d'une quarte superflue et d'une sixte mineure qui, avec cette quarte superflue, forme une *tierce diminuée*. Il se nomme Ac-

cord de *triton et Sixte mineure*, et se chiffre $^{b\,6}_{4}\,\%$.

Son troisième Renversement *mi*^{b} *fa*$\%$ *la*^{b} *ut* est composé d'une seconde superflue, d'une quarte juste et d'une sixte majeure : on le nomme *Accord de seconde superflue et quarte juste*, pour le distinguer de l'Accord de seconde superflue et triton, et se chiffre $^{4}_{2}\%$.

La lettre X présente l'Accord de septième mineure, fausse quinte et tierce diminuée, *ré fa*$\%$ *la*^{b} *ut*. Cet Accord est banni de toute bonne musique, comme tous ceux qui renferment une tierce diminuée, parce que cette Tierce est trop dure. Je le présente ici comme un objet de spéculation et de calcul, et non comme un Accord à employer : il se chiffre $^{7}_{5}_{3}\%$.

Son premier Renversement est *fa*$\%$ *la*^{b} *ut ré;* il est composé d'une tierce diminuée *fa*$\%$ *la*^{b}, d'une fausse quinte et d'une sixte mineure. Il se nomme Accord de fausse quinte et tierce diminuée : il ne diffère de la fausse quinte qui provient de l'Accord de septième de la Dominante, que par la tierce diminuée qui est ici à la place de la tierce mineure : on le chiffre $^{5}_{3}$.

Son second Renversement *la*^{b} *ut ré fa*$\%$, composé d'une tierce majeure, d'un triton et d'une sixte superflue, se nomme Accord *de triton et sixte superflue*, et se chiffre $^{6}_{4}\%$; c'est le seul de ces quatre Accords que l'on doive employer, parce qu'il ne renferme point de *tierce diminuée.*

Son troisième Renversement, *ut ré fa*$\%$ *la*^{b}, composé d'une seconde majeure, d'un Triton et d'une sixte mineure, qui forme une tierce diminuée avec

ce triton, se nomme *Accord de Triton et sixte mineure*, et se chiffre $^{6\,\flat}_{4\,\ast}$.

La figure Y présente l'Accord de septième majeure et tierce majeure, qui se chiffre $^{7}_{3}{}^{+}$. Cet Accord est composé d'une tierce majeure, d'une quinte juste, et d'une septième majeure qui est très-dissonnante. *Ut mi sol si.*

Son premier Renversement *mi sol si ut*, composé d'une tierce mineure, d'une quinte juste et d'une sixte mineure, se nomme *Accord de quinte et sixte*, et se chiffre $^{6}_{5}$, ce qui peut le faire confondre avec l'Accord de quinte et sixte majeure.

Le second Renversement, *sol si ut mi*, est un Accord de petite sixte majeure, mais avec une tierce majeure au lieu de la tierce mineure $^{+6}_{3}$.

Le troisième Renversement, *si ut mi sol*, est un *Accord de seconde*, mais de seconde mineure et sixte mineure $^{6}_{2}$. Les chiffres sont les mêmes que pour l'Accord de seconde majeure et sixte majeure; mais l'Accompagnateur étant averti de prendre les intervalles tels qu'ils se présentent daus la Gamme où l'on est, il ne s'y méprend pas, malgré que les chiffres soient équivoques; mais cela prouve au moins que cette écriture en chiffre est aussi imparfaite qu'elle me paraît inutile.

Section II.

Des Accords par supposition.

En outre de tous les Accords dont nous venons de donner les noms et les chiffres, il en est d'autres nommés Accords par *supposition*. Ces Accords par

supposition, ainsi que je l'ai déja dit en partie, chapitre XII, ne sont que le prolongement des Accords ordinaires, sur l'une des Notes de l'Accord qui doit les suivre et les sauver.

C'est à tort qu'on leur donne de nouveaux noms et de nouveaux chiffres ; car on ne doit pas calculer ensemble les Notes de deux Accords différens, et les regarder comme un seul: en user ainsi, c'est absolument perdre de vue toute idée d'Harmonie et d'ensemble.

Il y a un désordre momentané dans tout Accord prolongé au-delà de ses limites ; et quoique ce désordre soit un des moyens légitimes de l'art, vouloir faire un Accord de ce mésaccord, c'est prendre deux familles pour une seule.

M. Framery, qui approche souvent du but quand il ne l'atteint pas, appelle ces Accords des *superpositions*, c'est-à-dire des Accords posés sur d'autres : cette idée est très-juste ; car *sup* ou *sur* sont synonymes.

Il n'est point un Accord Antécédent qui ne puisse se faire entendre sur une des Notes du Conséquent qui doit le sauver, mais seulement pendant une portion de la durée de cette Note. Voici ceux qui sont généralement connus avec leurs noms et leurs chiffres, selon les notions ordinaires.

La *fig.* AA présente l'Accord de la septième de la Dominante sur la note Tonique : on le nomme alors *Accord de septième superflue*, quoique le *si* sur l'*ut* ne forme qu'une septième majeure.

Cet accord composé d'une seconde, d'une quarte, d'une quinte et d'une septième majeures, se chiffre $\frac{7}{2}^{+}$.

L'Accord de septième de la dominante, sur la *troi-*

sième note du ton, se nomme *Accord de septième et neuvième mineures*, et se chiffre $\frac{9}{7}$.

En mineur, la troisième Note du Ton étant un semi-ton plus bas, et l'Accord de septième de la dominante demeurant le même, tous les intervalles de cet Accord ont ici un semi-ton de plus, ceux qui sont mineurs dans le précédent, sont donc majeurs dans celui-ci. $\frac{Sol}{Mi}{}^{\flat}$ forment une tierce majeure; $\frac{si}{mi}{}_{\flat}$ une quinte superflue, $\frac{ré}{mi}{}_{\flat}$ une septième majeure, et $\frac{fa}{mi}{}_{\flat}$ une neuvième majeure.

Comme l'étrange intervalle de *quinte superflue* ne s'est point présenté encore dans aucun des Accords précédens, celui-ci prend son nom de cet intervalle *non-harmonique*, s'appelle *Accord de quinte superflue*, et se chiffre avec un 5, accompagné d'un bécarre ou d'un dièze, suivant le Ton où l'on est, et quelquefois par $\frac{9}{7}{}_{5\natural}$ ou $\frac{9}{7}{}_{5\sharp}$.

L'Accord de Septième diminuée, formé en partant de la Note sensible, en mineur, *si ré fa la*$^{\flat}$, peut se prolonger sur *ut*, et alors on l'appelle *Accord de septième majeure ou supérflue*, et *sixte mineure:* il se chiffre $\frac{7}{6}{}^{\natural}_{\natural}$. (Voyez *fig.* DD, *pl.* 25.)

Le même Accord peut se prolonger aussi sur la troisième Note du Ton, dans le mode mineur; il prend alors le nom de quinte superflue et quarte juste, et se chiffre $\frac{5}{4}{}^{\natural}$ ou $\frac{9}{7}{}^{\sharp}_{4}$ (*Fig.* EE.)

L'Accord appelé de *quarte-quinte*, chiffré $\frac{5}{4}$, n'est pas autre chose qu'un Accord parfait dont la tierce est suspendue par la quarte qui fait partie de l'Accord précédent. (*Fig.* FF, *pl.* 25.)

Mais calculer cette portion de l'Accord Antécé-

dent avec celui qui le suit immédiatement, c'est mettre en oubli les vrais principes de l'Harmonie, et confondre la Mélodie avec les Accords ; car ce n'est plus comme Notes d'Harmonie que les Notes d'un Antécédent, étrangères au Conséquent, sont prolongées sur une portion de la durée de celui-ci, puisque ces Notes ne sont point en rapport harmonique avec celles de ce Conséquent, c'est comme Notes de goût et de Mélodie.

Aucun véritable Accord ne peut être composé que de *Tierces* consécutives, et de quatre au plus.

N. B. Les *fausses quintes*, les *tritons*, les *septièmes diminuées*, que j'ai mis au nombre des Accords, *pour la composition à deux Parties*, ne supposent que deux ou trois Tierces au plus.

Le prétendu Accord de *septième superflue*, Ut-*sol si ré fa*, qui suppose *cinq tierces*, *ut mi sol si ré fa*, n'est point un Accord unique, mais un Accord et deux tiers, puisqu'il n'y manque que le *mi* pour former en entier les deux Accords *sol si ré fa* et *ut mi sol*.

Celui Ut-*si ré fa la*^{b}, qui suppose six tierces consécutives *ut mi*^{b} *sol si ré fa la*^{b}, sort plus encore de l'Unité d'Accord, il forme un Accord et un tiers ; savoir : *si ré fa la*^{b}, Accord de septième diminuée tout entier, plus *ut*, qui est le tiers de l'Accord *ut mi*^{b} *sol*.

DU DOUBLE EMPLOI.

Je dois dire ici, pour ceux qui l'ignorent, ce que c'est que le *Double-emploi*.

Rameau ayant établi pour règle que la Basse fondamentale ne pouvait descendre d'un degré, s'appercevant qu'il était obligé d'employer ce mouvement, quand il passait de *ré fa la ut* à *ut mi sol ut*, imagina, pour se tirer d'affaire, de dire que la Basse fondamentale de l'Accord de septième *ré fa la ut*, quand il est suivi de l'Accord parfait de la tonique *ut mi sol*, est *fa* et non par *ré*, parce que, dit-il, cet Accord n'est plus alors l'Accord de septième de la seconde Note, mais l'Accord parfait de la quatrième note *fa la ut*, auquel on ajoute la sixte *ré*. Mais on doit voir combien une telle façon de raisonner est pitoyable, puisqu'elle n'est fondée que sur le besoin d'étayer une fausse règle, imprudemment établie.

Qu'est-ce que la Basse fondamentale d'un Accord? Le point, la Note d'où l'on part pour former cet Accord.

Comment forme-t-on un Accord?

En plaçant trois ou quatre Notes à la distance d'une tierce l'une de l'autre, comme *sol si ré* ou *sol si ré fa*.

Pourquoi cet arrangement par Tierce plutôt que par Quarte, ou par tout autre intervalle?

Parce qu'un corps sonore, tel qu'une corde d'instrument mise en vibration, produit naturellement une suite de tierces, telle que *sol si ré fa la;* et que ce corps sonore est le type de la Musique, parce que notre organisation s'accorde avec ce type.

Donner pour un Accord fondamental l'Accord *fa la ut ré*, c'est donc renoncer aux vrais principes, puisqu'il est démontré que l'ordre générateur est exclusivement celui de tierce; non parce que les

hommes en sont convenus entr'eux, mais parce que la nature le veut ainsi.

D'après *Rameau* lui-même, la Basse fondamentale n'est point pour l'oreille, mais pour le jugement; donc c'est un double tort que d'en imaginer une à plaisir, et de rejeter la vraie dans l'Accord *prétendu de sixte ajoutée*. Et puisque l'oreille ne doit pas entendre cette Basse fondamentale, qui la blesserait fort souvent, en formant une Partie musicale, qui manquerait tantôt de Préparation, tantôt de Résolution, tous les mouvemens lui sont indifférens, pourvu que ce qui en résulte plaise à une oreille juste et exercée.

En effet, la Basse fondamentale monte et descend par tous les intervalles admis en Musique. (Voyez le volume des exemples, *pl.* 6, *fig.* E et les suivantes), où la Basse fondamentale monte successivement et diatoniquement, de seconde, de tierce, de quarte, de quinte, de sixte et de septième, et y descend de même; car monter de septième, c'est la même chose que de descendre de Seconde; monter de Sixte, c'est descendre de Tierce; monter de Quinte, c'est descendre de Quarte; monter de Quarte, c'est descendre de Quinte; monter de Tierce, c'est descendre de Sixte; monter de Seconde, c'est descendre de Septième;

monter de. . . . . { 2, 3, 4, 5, 6, 7,
c'est comme descendre de { 7, 6, 5, 4, 3, 2.

Pour les mouvemens chromatiques de la Basse fondamentale, voyez les chapitres XXII, XXIII et XXIV.

CHAPITRE XXVI.

Des Accords praticables sur chaque Note de chaque Gamme, diatonique et chromatique.

Le genre chromatique, si riche et si étendu, n'a jamais été bien connu ni développé par aucun théoricien. Je vais le montrer ici, en grand, et faire voir que ces limites, s'étendent encore au-delà de l'espace immense parcouru par les plus habiles et les plus hardis praticiens. Cette mine féconde, où puise depuis si long-tems le célèbre *Haydn*, et beaucoup d'autres génies distingués, n'est pas tout-à-fait épuisée encore. Mais il faut avertir ici les jeunes compositeurs que ce n'est pas le grand nombre d'Accords entassés dans un Morceau de Musique qui en fait le mérite, mais l'heureux emploi qu'on a su faire de ces Accords.

Mon but, dans ce chapitre, est de régulariser ce que le hasard, l'instinct ou le génie musical ont fait découvrir aux hommes dignes de servir de modèle.

Ce n'est pas en feuilletant servilement leurs ouvrages que j'ai trouvé les richesses du genre chromatique; non, j'en ai rencontré le principe fécond en raisonnant avec moi-même sur cette matière; en sorte que rien de piquant, rien de remarquable ne peut se présenter à mes yeux qu'il ne soit une conséquence, une suite nécessaire de ce principe.

Ce qui m'étonne dans les ouvrages des hommes supérieurs, ce ne sont donc pas les combinaisons harmoniques, toujours en-deçà de ce que ce prin-

cipe peut m'offrir ; mais c'est l'élaboration savante de ces Accords, le choix et l'abondance des figures, la profondeur du contre-point, la pureté et le charme du style, l'heureuse distribution des clairs et des ombres, la gradation des effets, et enfin la plus surprenante *variété* entretenue parmi toutes ces qualités précieuses, *sans nuire à l'Unité.*

Le principe dont il est ici question se développe dans la Gamme chromatique complète du Mode majeur et du Mode mineur, composée, chacune, de dix-neuf Cordes, dont la combinaison forme la série des Accords ci-après.

C'est de cette Gamme chromatique complète que dérive cette vérité importante que le Ton ne change pas, malgré l'introduction des dièzes et des bémols qui y semblent étrangers, par la raison que ces dièzes et ces bémols ne sont point diatoniques, mais chromatiques, et qu'on ne change véritablement de Ton ou de Gamme que lorsqu'on forme un Repos *diatonique* de Phrase sur une Tonique ou sur une Dominante différente de celle du Ton que l'on quitte.

D'après cela, quelqu'éloigné que l'on semble être du Ton par lequel une période musicale a commencé, on est toujours dans ce même Ton jusqu'à ce que l'un de ces deux Repos se fasse entendre ou sentir ; d'où il suit que chaque Note de chaque Gamme peut porter quarante Accords différens, sans compter les Accords doubles, appelés Accords par *surposition* ou *supposition*, qui, comme je l'ai dit, sont des prolongemens d'Accords au-delà de leurs limites ordinaires, et sur une portion des Notes et de la durée de l'Accord suivant.

Ces Accords sont ici au nombre de dix-huit : onze

d'une part, et sept de l'autre, ce qui donne un total de cinquante-huit Accords praticables, non sur chaque corde du Ton, mais sur chaque Note.

On sait qu'une Note peut être naturelle, dièzée ou bémolée, et qu'une corde ne peut être que naturelle seulement, ou dièze, ou bémol. Quoique sur le Piano l'*ut** et le *ré*^{b} soient la même touche et la même corde, cela n'est pas censé être ainsi, en principes et en bonne théorie, où il n'y a point de synonymie entre une Note et une autre.

L'*ut* naturel est une corde.

L'*ut** en est une autre.

L'*ut*^{b} est une troisième corde.

Mais ces trois cordes sont toujours la même Note, l'*ut*. Ce raisonnement s'applique également aux six autres Notes.

On peut faire entendre sur chaque Note de la Gamme quatre Accords consonnans, composés de deux Notes seulement; en *Ut* majeur et sur la Tonique. (*Pl.* 26, *fig.* A.)

1. Une Tierce majeure, *ut-mi*.
2. Une Tierce mineure, *ut-mi*^{b} ou *ut***-mi*.
3. Une Sixte majeure, *ut-la* ou *ut** *la**.
4. Une Sixte mineure, *ut-la*^{b} ou *ut** *la*.

Plus quatre Accords dissonnans, composés de deux Notes seulement (*Pl.* 26, *fig.* B.)

5. Une fausse Quinte, *ut-sol*^{b} ou *ut** *sol*.
6. Un Triton, *ut-fa**.
7. Une Sixte superflue *ut-la** ou *ut*^{b} *la*.
8. Une Septième diminuée, *ut** *si*^{b}.

Plus, deux Accords parfaits. (*Fig.* C.)

9. Un Accord parfait majeur, *ut mi sol*.
10. Un Accord parfait mineur, *ut mi*^{b} *sol*.

Plus deux Accords de Tierce et Sixte, premier renversement d'un Accord parfait. (*Fig.* D.)

11. Un Accord de Tierce et Sixte mineures, *ut mi^{b} la^{b}*.

12. Un Accord de Tierce et Sixte majeures, *ut mi la*.

Plus, deux Accords de Quarte et Sixte, second renversement d'un Accord parfait. (*Fig.* E.)

13. Un Accord de Quarte et Sixte majeures, *ut fa la*.

14. Un Accord de Quarte juste et Sixte mineure, *ut fa la^{b}*.

15. Un Accord imparfait, *ut$^{\#}$ mi sol*.

16. Un Accord de Tierce mineure et Sixte majeure, *ut mi^{b} la*, premier renversement de l'Accord imparfait *la ut mi^{b}*.

17. Un Accord de Quarte superflue et Sixte *ut fa$^{\#}$ la*, second renversement de l'Accord imparfait *fa$^{\#}$ la ut*.

18. Un Accord de Tierce majeure et Sixte superflue, *ut mi la$^{\#}$*, premier renversement de *la$^{\#}$ ut mi*, impraticable à cause de la Tierce diminuée *la$^{\#}$ ut*, ainsi que son second renversement, *mi la$^{\#}$ ut*.

N. B. Les Accords marqués d'un *zéro*, sont ceux où il se trouve une Tierce diminuée. Les Notes noires sont les cordes chromatiques.

Les Accords écrits avec des Blanches, mêlées ou non de Noires, sont le premier renversement d'un Accord parfait ou d'un Accord de Septième.

Les Accords écrits en blanches crochées, sont le second renversement d'un Accord parfait, ou de Septième.

Le troisième renversement d'un Accord de Sep-

tième, est écrit ici en blanches doublement crochées ou crochues.

La *fig.* F présente sept Accords différens de Septième.

19. Un Accord parfait majeur et Septième mineure, *ut mi sol si*^{b}.

20. Un Accord imparfait et Septième diminuée, *ut** *mi sol si*^{b}.

21. Un Accord parfait mineur et Septième mineure, *ut mi*^{b} *sol si*^{b}.

22. Un Accord imparfait et Septième mineure, *ut** *mi sol si.*

23. Un Accord parfait majeur et Septième majeure, *ut mi sol si.*

0. Un Accord de Tierce diminuée, fausse Quinte et Septième diminuées, *ut** *mi*^{b} *sol si*^{b} impraticable.

0. Un Accord de Tierce majeure, fausse Quinte et Septième mineure, *ut mi sol*^{b} *si*^{b}, impraticable, à cause de la Tierce diminuée *mi sol*^{b}.

La *fig.* G présente sept Accords de Quinte et Sixte, premier renversement d'un Accord de Septième.

24. Un Accord de Tierce mineure, fausse Quinte et Sixte mineure, *ut** *mi sol la.*

25. Un Accord de Tierce mineure, fausse Quinte et Sixte majeure, *ut** *mi sol la**.

26. Un Accord de Tierce, de Quarte et de Sixte majeures, *ut mi sol la.*

27. Un Accord de Tierce mineure, Quinte juste et Sixte majeure: *ut mi*^{b} *sol la.*

28. Un Accord de Tierce mineure, Quinte juste et Sixte mineure, *ut mi*^{b} *sol la*^{b}.

29. Un Accord de Tierce majeure, Quinte juste et Sixte superflue, *ut mi sol la*♯.

0. Un Accord de Tierce diminuée, fausse Quinte et Sixte mineure, *ut*♯ *mi*♭ *sol la.*

La *fig.* H présente sept Accords de petite Sixte ou de Tierce, Quarte et Sixte, dont chacun est le second renversement d'un Accord de Septième de la Quinte au-dessous.

30. *Ut mi*♭ *fa la*, Accord de Tierce mineure, Quarte juste et Sixte majeure.

31. *Ut mi*♭ *fa*♯ *la*, Accord de Tierce mineure, Quarte superflue et Sixte majeure.

32. *Ut mi*♭ *fa la*♭, Accord de Tierce mineure, Quarte juste et Sixte mineure.

33. *Ut mi fa*♯ *la*, Accord de Tierce majeure, Quarte superflue et Sixte majeure.

34. *Ut mi fa la*, Accord de Tierce majeure, Quarte juste et Sixte majeure.

0. *Ut mi*♭ *fa*♯ *la*, Accord de Tierce mineure, Quarte superflue et Sixte mineure, impraticable par la Tierce diminuée *la*♯ *ut.*

55. *Ut mi fa*♯ *la*♯, Accord de Tierce majeure, Quarte superflue et Sixte superflue.

La *fig.* I, *pl.* 26, présente sept Accords de Seconde, dont chacun est le troisieme renversement d'un Accord de Septième de la Septième au-dessous.

36. *Ut ré fa*♯ *la*, Accord de Seconde majeure, Triton et Sixte majeure.

37. *Ut ré*♯ *fa*♯ *la*, Accord de Seconde superflue, Triton et Sixte majeure.

38. *Ut ré fa la*, Accord de Seconde, de Quarte et de Sixte majeures.

39. *Ut ré fa la*^{b}, Accord de Seconde majeure, Quarte juste et Sixte mineure.

40. *Ut ré*^{b} *fa la*^{b}, Accord de Seconde mineure, Quarte juste et Sixte mineure.

0. *Ut ré*$^{\times}$ *fa la*, Accord de Seconde superflue, Quarte juste et Sixte majeure.

0. *Ut ré fa*$^{\times}$ *la*^{b}, Accord de Seconde majeure, Triton et Sixte mineure.

En outre des quarante Accords précédens, on peut faire entendre encore, sur la même *Note*, les onze suivans, par prolongation, superposition ou supposition. (*Fig.* K, *pl.* 26.)

1. *Ut-sol si ré fa*, Accord parfait majeur et Septième mineure de la Quinte juste au-dessus de la Note *Ut* qui est à la Basse.

2. *Ut-mi sol*$^{\times}$ *si ré*, Accord semblable à celui ci-dessus, mais formé en partant de la Tierce majeure au-dessus de la Note de Basse.

3. *Ut-si ré*$^{\times}$ *fa*$^{\times}$ *la*, *idem*, formé en partant de la Septième majeure au-dessus de la Note de Basse.

4. *Ut-si ré fa la*^{b}, Accord de Septième diminuée de la Septième majeure au-dessus de l'*Ut* de la Basse.

5. *Ut-sol*$^{\times}$ *si ré fa*, Accord de Septième diminuée, formé en partant de la Quinte superflue au-dessus de la Note de Basse.

6. *Ut-mi sol si ré*^{b}, Accord de Septième diminuée, formé en partant de la Tierce majeure au-dessus de la Note de Basse.

7. *Ut-si ré fa la*, Accord de Septième mineure et fausse Quinte, formé en partant de la Septième majeure de la Note de Basse.

8. *Ut-sol si*^{b} *ré fa*, Accord de Septième mineure,

ajoutée à l'Accord parfait mineur de la Quinte juste au-dessus de la Note de Basse.

9. *Ut-mi sol si*^{b} *ré*, Accord de Septième mineure, ajoutée à l'Accord imparfait de la troisième majeure au-dessus de la Note de Basse.

10. *Ut-sol si ré fa*$^{\#}$, Accord de Septième majeure ajoutée à l'Accord parfait majeur de la Quinte juste de la Note de Basse.

11. *Ut-mi sol*$^{\#}$ *si re*$^{\#}$, Septième majeure ajoutée à l'Accord parfait majeur de la troisième majeure au-dessus de la Note de Basse.

Ces onze Accords par supposition, sont tous de l'une ou de l'autre des cinq espèces présentées à la *fig.* F; et cela ne peut être autrement, puisqu'il n'y a que ces cinq espèces d'Accords fondamentaux de Septième. Les deux espèces marquées zéro n'étant guère usitées, à cause de la Tierce diminuée qu'elles renferment.

Le premier de ces onze Accords est l'Accord de Septième de la Dominante lui-même, *sol si ré fa*. Le second, *mi sol*$^{\#}$ *si ré*, serait l'Accord de Septième de la Dominante en *La*. Le troisième, *si ré*$^{\#}$ *fa*$^{\#}$ *la*, serait aussi l'Accord de Septième de la Dominante, si le Ton était celui de *Mi*. Le quatrième, *si ré fa la*^{b}, est l'Accord de Septième diminuée chromatique de la Note sensible en *Ut* majeur. Le cinquième serait ce même Accord en *La* majeur. Le sixième est l'Accord de Septième mineure de la Note sensible d'*Ut* majeur. Le neuvième serait ce même Accord, en *Fa* majeur. Le huitième serait l'Accord de Septième de la seconde Note, en *Fa* majeur. Le dixième serait l'Accord de Septième de la Tonique, en *Sol* majeur. Le onzième serait le même Accord

en *Mi* majeur; mais tous ces Accords sont en *Ut* majeur *diatonique* ou *chromatique*.

En outre des onze Accords par *prolongation* ou superposition ci-dessus, la *fig.* L en présente sept autres, nommés *Accords de Quarte et Quinte*. Ces Accords ne sont que des Accords parfaits directs ou renversés, dont on retarde la *Tierce* par la *Quarte*.

1. *Ut-sol ut fa*, Accord de Quarte et Quinte de la Note de Basse. Le *fa* est prolongé d'un Accord précédent, pour faire désirer le *mi* qui doit se faire entendre immédiatement après.

2. *Ut-la ré sol*, Accord de $\frac{5}{4}$ de la Seconde majeure de la Note de Basse. Le *sol* occupe un moment la place du *fa*.

3. *Ut-si mi la*, Accord de $\frac{5}{4}$ de la Tierce majeure de la Note de Basse, où *la* occupe un moment la place de *sol*.

4. *Ut-ut fa si*, Accord de Quinte juste et Quarte superflue de la Quarte au-dessus de la Note de Basse.

5. *Ut-fa si mi*, Accord de fausse Quinte et Quarte de la Septième majeure au-dessus de la Note de Basse, retard du *ré* de *si ré fa* ou *fa si ré*.

6. *Ut-mi la ré*, Accord de $\frac{5}{4}$ de la Sixte majeure de la Note de Basse, retard de l'*ut* de *mi la ut* ou *la ut mi*.

7. *Ut-ré sol ut*, Accord de $\frac{5}{4}$ de la Quinte de la Note de Basse, retard du *si* de *sol si ré* ou de *ré sol si*, ou *si ré sol*.

Je ne présenterai sur les autres Notes de la Gamme d'*Ut* majeur que les quarante premiers Accords, parce que les autres ne sont que ces mêmes Accords placés par prolongation sur une note de Basse qui appartient à l'Accord suivant, qui se trouve

retardé en tout ou en partie par celui qui le précède.

Les quarante Accords placés sur chaque Note de la Gamme, sont composés des mêmes intervalles que ceux placés sur *ut*. Pour leur adapter, à tous, ce que j'ai dit de ceux placés sur *ut* lui-même, il n'y a que le nom des Notes à changer. La seule différence ultérieure à celle-ci, qui existe entre ces Accords, c'est que les uns sont diatoniques, tandis que les autres sont plus ou moins chromatiques. Plus ils diffèrent du *Diatonique*, et plus leur emploi exige d'art pour conserver, entre eux, l'Unité de Ton.

CONCLUSION.

Au moyen de l'emploi du Diatonique et du Chromatique, je viens de mettre sous les yeux de mes lecteurs la grande *mine* de l'Harmonie. Elle offre, sur chaque Note de la Gamme, quarante Accords différens.

Huit à l'usage de la Composition à deux Parties.

Quatre consonnans. 1°. La Tierce majeure; 2°. la Tierce mineure; 3°. la Sixte majeure; 4°. la Sixte mineure.

Quatre dissonnans. 5°. La fausse Quinte; 6°. le Triton; 7°. la Sixte superflue; 8°. la Septième diminuée.

Dix, composés de trois Notes différentes.

Six consonnans, dont deux fondamentaux. 9°. L'Accord parfait majeur; et 10°. l'Accord parfait mineur.

Quatre Accords parfaits renversés.

Deux premiers renversemens. 11°. L'Accord de Tierce et de Sixte mineures ; 12°. l'Accord de Tierce et de Sixte majeures.

Deux seconds renversemens. 13°. L'Accord de Quarte juste et Sixte majeure ; 14°. l'Accord de Quarte juste et Sixte mineure.

Quatre dissonnans. 15°. L'Accord imparfait et ses deux renversemens ; 16°. l'Accord de Tierce mineure et Sixte majeure ; 17°. l'Accord de Quarte superflue et Sixte majeure ; et 18°. l'Accord de Tierce majeure et Sixte superflue, premier renversement d'un Accord de Tierce diminuée et fausse Quinte, que j'ai marqué *zéro*, ainsi que son second renversement, l'Accord de Quarte superflue et Sixte mineure, parce que, malgré l'emploi qu'en ont fait certains auteurs, tout Accord qui renferme une Tierce diminuée doit être retranché, comme étant faux et amphibologique.

Vingt-deux Accords dissonnans, composés de quatre Notes différentes, formant trois Tierces consécutives, quand ils sont pris dans l'ordre générateur.

Cinq fondamentaux. Un Accord de septième mineure ajouté à un Accord parfait majeur (19).

Un Accord de septième diminuée, ajoutée à un Accord imparfait (20).

Un Accord de septième mineure ajoutée à un Accord parfait mineur (21).

Un Accord de septième mineure ajoutée à un Accord imparfait (22).

Un Accord de septième majeure, ajoutée à un Accord parfait majeur (23).

Plus, deux Accords fondamentaux de septième, qui n'entrent point en ligne de compte, parce qu'ils renferment chacun une Tierce diminuée : ils sont marqués zéro.

Un Accord de septième diminuée ajoutée à un Accord de Tierce diminuée et fausse Quinte.

Un Accord de septième mineure ajoutée à un Accord de Tierce majeure et fausse Quinte.

Six Accords de Tierce, Quinte et Sixte, premier renversement, chacun, d'un des Accords de septième, pareils à ceux ci-dessus.

Six Accords de petite Sixte, ou de Tierce, Quarte et Sixte, second renversement, chacun, d'un des sept Accords de septième pareils à ceux ci-dessus.

Cinq Accords de Seconde, ou de Seconde, Quarte et Sixte, troisième renversement, chacun, d'un des Accords de septième pareils à ceux ci-dessus.

Quant aux autres Accords présentés sur *Ut*, tonique du Ton d'Ut, les onze premiers sont des Accords de septième qui, frappés sur une Note précédente de Basse, soit fondamentalement, soit d'une manière renversée, se trouvent prolongés sur la Note de Basse qui suit, et *avec laquelle ils ne sont point en Harmonie*, parce que cette Basse ne fait point partie de l'Accord, mais appartient au suivant.

Le but de ces prolongations est de faire désirer davantage l'Accord dont l'un de ceux-ci occupe un instant la place.

Les sept derniers, appelés *Accords de Quarte et Quinte*, sont la prolongation d'une seule des Notes d'un Accord précédent, qui occupe un instant la place de celle de l'Accord suivant. Cette Note forme une *quarte* avec la Note de Basse, et tient un moment lieu de la *Tierce*, dont l'arrivée est ainsi retardée à dessein.

Ces Accords-là ne doivent pas entrer en ligne avec les véritables ensembles Harmoniques, puisque que ce ne sont que ces derniers eux-mêmes, prolongés en entier ou en partie, au-delà de leurs limites naturelles.

Tous les Accords possibles peuvent être prolongés ainsi, en tout ou en partie, au-delà de leurs limites ordinaires; mais un Accord, entendu sur un autre Accord, ne forme point un Accord de plus, mais un effet de plus. Il ne forme point un Accord de plus, parce qu'un tel ensemble n'est point *Harmonique*, il est simplement *Mélodique;* car tout ce qui n'est point composé de Tierces directes ou qui en suppose plus de quatre l'une sur l'autre, n'est point un Accord, mais deux Accords entiers ou non entiers.

A l'aspect du tableau qui présente quarante Accords différens sur chaque Note de chaque Gamme, on sera peut-être étonné de ses richesses harmoniques, et effrayé d'avoir à classer dans sa tête tant de combinaisons différentes. Mais on doit se rassurer un peu en pensant que les huit premiers de ces Accords ne sont, en quelque sorte, que des sections de ceux qui sont composés de deux Tierces ou de trois.

Que les dix suivans, composés de trois Notes,

se réduisent à quatre Accords fondamentaux, de deux Tierces.

Que les vingt-deux derniers, composés chacun de quatre Notes, se réduisent à sept Accords fondamentaux de septième.

Toute la science des Accords se réduit donc à quatre combinaisons de deux tierces.

1°. Une majeure et une mineure, telles qu'*ut mi sol.*

2°. Une mineure et une majeure, telles qu'*ut mi♭ sol.*

3°. Deux mineures, comme *ut♯ mi sol.*

4°. Une diminuée et une majeure, comme *ut♯ mi♭ sol.*

A sept combinaisons de trois Tierces.

1°. Une majeure et deux mineures, comme *sol si ré fa.*

2°. Trois mineures, comme *sol♯ si ré fa.*

3°. Une majeure entre deux mineures, comme *sol si♭ ré fa.*

4°. Deux mineures et une majeure, comme *sol♯ si ré fa♯.*

5°. Une mineure entre deux majeures, comme *sol si ré fa♯.*

6°. Une diminuée et deux mineures, comme *sol♯ si♭ ré fa.*

7°. Une diminuée entre deux majeures, comme *sol si ré♭ fa.*

CHAPITRE XXVII.

Des Imitations.

Ce n'est pas de l'imitation de la nature dont il va être question dans ce chapitre ; c'est des diverses manières d'imiter un Chant, un dessein, un sujet musical quelconque.

On peut imiter dans la même Partie, ou dans diverses Parties.

Faire une imitation, dans la même Partie, c'est porter un chant sur d'autres Cordes, *du même Ton*, que celles sur lesquelles on l'a fait entendre la première fois. (Voyez *pl.* 27, *fig.* A.)

Imiter, dans diverses Parties, le Chant qu'on a entendu dans l'une d'elles, c'est faire entendre ce même Chant, ou à-peu-près, à l'unisson, à la seconde, à la tierce, à la quarte, à la quinte, à la sixte, à la septième ou à l'octave.

L'Imitation peut être parfaite ou imparfaite.

L'*Imitation parfaite* est celle qui répète *exactement* le même chant, mais sur d'autres cordes que celles sur lesquel'es il a été entendu la première fois.

La première imitation du chant, *fig.* A, *pl.* 27, est parfaite ; la seconde est imparfaite, parce que les deux blanches sont à un ton l'une de l'autre. S

le *sol* était dièze, l'imitation serait parfaite, parce que la distance respective des Notes serait exactement conservée, ainsi que leurs figures, d'un bout à l'autre de l'imitation. Mais on ne pouvait faire le *sol*♯ sans sortir du Ton d'*Ut* ou du genre diatonique. C'est pourquoi l'imitation *la la la* LA SOL est naturellement imparfaite.

Je ne range pas l'imitation à l'unisson ni même celle à l'octave en haut ou en bas, dans la classe des imitations parfaites, parce que ce sont plutôt des répétitions ou des échos que des imitations.

Les sept Notes de la Gamme, divisées par tétracordes ou par quatre Notes qui se suivent, présentent six quaternaires (1) qui se répondent l'un à l'autre, de deux en deux.

Le quaternaire *sol la si ut*, *fig.* A, *pl.* 27, est

---

(1) Comme les mots seconde, tierce, quarte, quinte, sixte, septième et octave, désignent les deux extrémités de ces intervalles, sans comprendre les notes intermédiaires, je me suis vu forcé à désigner de la manière suivante les diverses successions de Notes.

Deux Notes qui se suivent, comme *sol la* sont un *binaire.*

Trois Notes qui se suivent, comme *sol la si*, sont un *ternaire.*

Quatre Notes qui se suivent, comme *sol la si ut*, sont un *quaternaire.*

Cinq Notes, comme *sol la si ut ré*, sont un *quintenaire.*

Six Notes, comme *sol la si ut ré mi*, sont un *sextenaire.*

Sept Notes, comme *sol la si ut ré mi fa*, sont un *septenaire.*

Huit Notes, comme *ut ré mi fa sol la si ut*, sont un *octenaire.*

parfaitement imité par celui *ut ré mi fa :* celui *la si ut ré* par *ré mi fa sol :* celui *si ut ré mi* par *mi fa sol la*, parce que les Tons et les demi-tons sont correspondans, et que les Notes y sont de la même figure.

A la *fig.* C, l'*imitation* devient le *sujet*, et le *sujet* devient l'*imitation*, parce que les tétracordes y sont placés dans un ordre renversé.

Le septième quaternaire n'est semblable à aucun des six autres; il est le seul qui soit composé de trois tons pleins, et c'est par lui qu'on sait dans quel Ton est un morceau. En *Ut* majeur, ce quaternaire est *fa sol la si*, *fig.* D.

Les *Imitations imparfaites* sont toutes celles qui n'imitent pas exactement le sujet.

Les moins imparfaites sont celles qui ne diffèrent ni de figures ni d'intervalles, mais seulement par la qualité des intervalles.

Par exemple, *ut ré mi fa sol* est un *quintenaire* qui forme le sujet de la *fig.* E; l'Imitation *si ut ré mi fa*, qui y répond, forme aussi un *quintenaire;* mais il n'est pas pareil au premier, puisque le second est composé d'un semi-ton, *si ut*, de deux tons *ut ré*, *ré mi*, et d'un second semi-ton *mi fa*, tandis que le premier est composé de deux tons, *ut ré*, *ré mi*, d'un semi-ton *mi fa*, et d'un troisième ton *fa sol.*

Le *quintenaire la si ut ré mi*, est composé de trois tons, et d'un semi-ton qui se trouve après le premier ton.

Le *quintenaire sol la si ut ré* est aussi composé de trois tons et d'un semi-ton; mais le semi-ton y est placé après le second ton.

Je ne m'étendrai pas davantage sur la composition de ces quintenaires; cela s'explique de soi-même.

Les imitations qui diffèrent du sujet par quelques intervalles, sont plus imparfaites que les précédentes. (Voyez en deux exemples, *fig.* F, *pl.* 27, où *sol la si ut* répond à *ut mi fa sol*, et *ut ré mi fa sol* à *sol sol la si ut.*

L'Imitation de la *fig.* G serait parfaite, si, au lieu de deux *ut* qui commencent l'imitation, il y avait deux *ré*; mais elle est cependant régulière, parce qu'on est dans l'usage, pour la facture de la fugue, de diviser l'*octenaire* en deux portions inégales; l'une qui va de la Tonique à la Dominante, l'autre qui va de la Dominante à la Tonique.

Ainsi, d'après cette convention, *sol*, *sol la si ut* imitent régulièrement *ut ré mi fa sol*, comme *ut ré mi fa sol* imitent *sol sol la si ut.*

Les Imitations parfaites ou imparfaites d'un chant peuvent être prises à la seconde, à la tierce, à la quarte, à la quinte, à la sixte, à la septième ou à l'octave du Chant imité.

Cependant, les plus ordinaires se font à la quarte ou à la quinte, parce que ce sont celles qui se trouvent le plus naturellement semblables au sujet, à cause que l'Octenaire est divisé en deux parties égales.

Pour placer une imitation sous un sujet quelconque, il faut examiner l'endroit où cette imitation peut s'accorder avec la suite du sujet. Ainsi, l'imitation à la seconde de la *fig.* M peut commencer sous le *fa*, quatrième Note du sujet, parce que *ré mi fa sol*

la s'accordent avec *fa sol la si ut*, puisque ce sont des tierces. L'Imitation à la seconde peut aussi entrer à *si*, parce que *ré mi* sous *si ut* forment deux Sixtes.

Toutes les Imitations suivantes sont placées à l'endroit du sujet où elles forment des Tierces ou des Sixtes avec ce sujet. On les appelle cependant Imitations à la seconde, ou à la tierce, à la quarte, à la quinte, à la sixte, à la septième ou à l'octave, parce que l'Imitation du sujet commence par une Note qui forme l'un de ces intervalles avec la première note du Sujet.

Ces Imitations sont plus ou moins imparfaites, suivant qu'elles diffèrent plus ou moins du sujet.

Celles *fig.* P, *pl.* 27, seraient parfaites, si, à la Basse, le *fa* était dièze, parce que de cette manière les deux semi-tons seraient correspondans à ceux du sujet; ce serait la Gamme majeure de *Sol* qui répondrait à la Gamme majeure d'*ut*.

L'Imitation, *fig.* O, serait parfaite, si le *si* était bémol; car ce serait la Gamme majeure de *Fa* qui répondrait à la Gamme majeure d'*Ut*.

Après chaque Sujet, on voit au Dessus une lacune qui doit être remplie par un Contre-point formé sur les Notes de la Basse qui achèvent l'Imitation.

On verra, dans les chapitres suivans, de quelle manière il faut s'y prendre pour faire ce contre-point et tous les autres.

Les exemples précédens ne présentent tous que des Imitations par *mouvement semblable* à celui du sujet; mais ce ne sont pas les seules Imitations que l'on puisse employer. On peut en faire par *mouve-*

ment contraire, ou opposé, *rétrograde*, et *rétrograde par mouvement contraire.*

Des Imitations par mouvement contraire.

Dans le mouvement contraire, l'Imitation descend quand le Sujet monte; et l'Imitation monte quand le Sujet descend.

La *fig.* T présente pour Sujet un *octenaire* ascendant, et pour Imitation un *octenaire* descendant.

A la *fig.* U, le Sujet monte de cinq notes et descend ensuite d'une tierce et d'une seconde.

L'Imitation descend de cinq notes, et monte ensuite d'une Tierce et d'une seconde.

N. B. Dans les exemples que j'ai donnés jusqu'ici, je n'ai eu en vue que de me faire comprendre. Il ne faut donc pas considérer ces exemples sous le rapport de la force et de la profondeur musicales, mais sous celui de la simplicité et de la clarté. Quand il s'agira de présenter des modèles, je les puiserai dans les ouvrages des hommes supérieurs, dont le mérite est généralement reconnu.

De l'Imitation rétrograde par mouvement semblable.

L'Imitation rétrograde consiste à imiter le sujet de la fin au commencement, et non du commencement à la fin. Cette Imitation est complète, quand la figure et l'intonation de chaque Note du sujet, pris au rebours, se retrouvent exactement dans l'imitation. C'est ce qu'on voit dans l'exemple de la *fig.* V, *pl.* 27.

*Fa** *sol la si*, de l'*Imitation* répondent à *si ut ré mi* du *sujet*; *la sol la sol ré* à *ré ut ré ut sol*, tant pour la distance respective des intonations que pour la durée des Notes.

Il en est de même de la *fig.* X.

De l'Imitation rétrograde, par mouvement contraire au sujet, pris au rebours.

L'Imitation rétrograde, par mouvement contraire, consiste à imiter le sujet de la fin au commencement, mais dans le sens opposé pour les intonations; c'est-à-dire qu'il y faut faire descendre tout ce qui monte dans le sujet, pris au rebours, et monter tout ce qui y descend. Cette Imitation peut quelquefois s'opérer en renversant le papier. Le sujet, ainsi renversé, se sert d'Imitation à lui-même. (Voyez l'exemple *fig.* Y, *pl.* 27.) Le sujet, *sol fa, fa mi ré ut*, y devient son imitation à lui-même. En renversant le papier, ces notes se changent en *la sol fa mi, mi ré*, qui composent précisément l'Imitation qui se trouve à la Basse, dans la Mesure suivante.

Des Imitations interrompues.

L'Imitation interrompue consiste à mettre un intervalle entre chaque Note de l'Imitation; en sorte que le sujet s'y trouve répété d'une manière entrecoupée. (*Fig.* Z, *pl.* 27.)

Des Imitations à contre-tems.

L'Imitation *à contre-tems* se fait de différentes

manières, en syncopant ou sans syncoper. (Voyez les *fig.* AA, BB, CC et DD, EE.)

Des Imitations par augmentation ou diminution.

On peut augmenter ou diminuer la valeur des Notes du Sujet, dans l'Imitation qu'on en fait; c'est-à-dire que si le *Sujet* est composé de Noires, l'*Imitation* de ce Sujet peut être composé de Blanches ou de Rondes, ce qui double ou quadruple la durée de chaque Note.

Dans l'Imitation de la *fig.* FF, la durée du Sujet est doublée.

Dans celle de la *fig.* G G, la durée du Sujet est quadruplée, puisque ce sont des Rondes qui y sont mises à la place des Noires.

La durée du Sujet se trouve diminuée de moitié dans l'Imitation de la *fig.* HH, *pl.* 27.

Les *Imitations* sont *libres* ou *asservies*, *partielles* ou *complètes*.

Elles sont *libres* toutes les fois que le Sujet n'est que plus ou moins imparfaitement imité; ce qui arrive quand on suit seulement le rhythme sans suivre les degrés des Notes, ou quand on en suit les degrés, en partie, sans en suivre le rhythme, ou en ne le suivant qu'à peu près.

Elles sont *asservies* et *exactes*, quand le Sujet n'y est que transposé, soit dans un autre Ton, soit dans le même.

Elles sont *partielles* quand elles n'imitent qu'une portion du Sujet.

Elles peuvent être *partielles* et libres, et *partielles* et asservies.

Les Imitations *complètes* et *asservies* sont appelées *canoniques*, parce qu'elles sont entièrement régulières et conformes au sujet.

Les Imitations complètes et libres diffèrent un peu du sujet, soit dans la distance respective de quelques Notes, soit dans le rhythme.

Nous allons voir maintenant comment on forme un Contre-point sur ou sous une Imitation, ou sous un Sujet.

Je traiterai du *Canon* ou de l'Imitation complète et asservie, après avoir analysé plusieurs exemples d'Imitations moins complètes.

Je traiterai de même de la *Fugue*, qui n'est qu'un composé de diverses Imitations.

CHAPITRE XXVIII.

De la manière de former un Contre-point.

Le célèbre philosophe anglais *Locke* ayant établi qu'il n'y a point d'*idées innées*, et que toutes celles que nous sommes susceptibles d'avoir s'acquièrent peu à peu par la sensation que les objets font sur nous, et par la comparaison et la combinaison que nous faisons de ces objets, *Condillac* en a habilement conclu que le meilleur moyen pour instruire les autres est d'employer l'analyse, puisque c'est celui dont nous nous servons naturellement, et long-tems à notre insu, pour nous instruire nous-mêmes.

Dans la synthèse, on présente les règles avant les exemples, ce qui suppose que celui qui a dicté ces règles avait préalablement fait l'analyse des exemples. Cette façon de procéder impose, parce que celui qui enseigne semble alors dicter des lois. L'analyse, plus modeste, associe l'élève aux travaux du maître. C'est un examen raisonné qui, se faisant en commun, paraît avoir pour but de satisfaire une curiosité mutuelle, et semble, sous ce rapport, moins un travail qu'une récréation.

D'après ces avantages reconnus, et l'acquis préliminaire que suppose l'étude de ce qui précède, nous ne balancerons pas à faire plus particulièrement usage de la manière analytique, déjà appliquée avec tant d'avantages aux diverses sciences.

La Composition à deux Parties étant ce qui doit nous occuper préalablement à toute autre Composition, nous nous bornerons à analyser des fragmens de ce genre, pour préparer à des analyses plus étendues.

Toute analyse doit commencer par les objets principaux.

Comme lorsqu'on apprend la géographie, on commence à distinguer la mer de la terre, un hémisphère de l'autre, les quatre parties du monde, l'une de l'autre, puis les divers grands Etats que chacune renferme, la ville capitale de chacun de ses Etats, et enfin, les villes inférieures et jusqu'au plus petit hameau, on doit de même distinguer une Période d'une autre Période, un vers d'un autre vers, un Hémistiche d'un autre Hémistiche, et descendre ainsi jusqu'à la Proposition et à chacun de ses membres.

Analyse de la fig. *A A*, pl. 28, *contenant le thême d'un des quatuors d'*Haydn.

DIALOGUE ENTRE X ET Z.

X. Je remarque que cet exemple renferme deux *Vers*, composés chacun de quatre mesures.

Z. Ces deux *Vers* sont *césurés*, c'est-à-dire coupés en deux parties, et chacune de ces parties est composée de deux mesures. A l'instar de la Poésie, nous appellerons Hémistiche chacun de ces demi-vers. Les deux petites barres marquent dans chaque vers la fin du premier hémistiche, et les deux grandes barres marquent la fin de chaque vers. *On n'en use pas ainsi ordinairement, mais seulement ici pour rendre ces repos plus sensibles à l'œil.*

X. Le second Vers est l'imitation à la Seconde du premier vers.

Ces deux Vers sont en *sol* majeur et forment une petite Période.

Le premier Hémistiche du premier Vers se termine par un repos sur la Dominante : *fa** *la fa** *ré*, sur *ré*.

Ce premier vers se termine aussi sur la Dominante; mais, cette seconde fois, il est amené chromatiquement par l'*ut**, qui est ici la quarte chromatique du Ton de *sol*, et non pas la Note sensible du Ton de *ré*.

Le premier Hémistiche du second *Vers* se termine par un repos chromatique sur la sixième Note du Ton : *sol** *si sol** *mi*, sur *mi*. Le *sol** n'est pas ici la Note sensible de *la*, mais la Tonique chromatique dans le Ton de *sol*.

Le second Hémistiche de ce vers se termine sur la Tonique.

Z. La Basse ne forme sous le Dessus que des Sixtes, des Tierces, des Tritons ou des Octaves.

X. Par la raison que cette composition n'étant qu'à deux Parties, elle ne doit présenter ni quarte, ni quinte, ni septième, hors la fausse quinte et la septième diminuée, que comme des Notes de Mélodie, qu'on appelle tantôt Notes de passage, et tantôt Notes de goût.

Les Croches blanches *sol* et *mi* indiquent ces Notes de Mélodie, ainsi que celles *ut la : sol* et *ut* forment deux Quintes justes sous le Dessus, et *mi* et *la* deux Septièmes.

Z. Quant au dessein de la Basse, il forme dans chaque premier Hémistiche une imitation de celui du Dessus, mais imparfaite et par mouvement contraire, puisque la Basse monte pendant que le Dessus descend.

Ce mouvement contraire a lieu aussi à peu près dans la totalité des deux seconds Hémistiches.

Le *Style* de cette petite Période musicale est *tempéré :* c'est celui de la conversation ordinaire.

Quoique cette Période fasse partie d'un Quatuor, elle peut être employée en Duo, mais avec moins d'avantage, parce que l'Imitation portée dans une autre partie fait plus d'effet que dans la même. C'est pourquoi, après avoir fait entendre son sujet dans le second Violon, accompagné de la Basse, *Haydn* en fait entendre l'Imitation à la seconde au-dessus, par le premier Violon, accompagné de l'Alto, ou haute-Viole.

CONCLUSION.

Il résulte de cette analyse; 1°. qu'un Vers musical de quatre mesures peut être césuré, c'est-à-dire coupé ou divisé en deux parties;

2°. Que les repos diatoniques principaux se font sur l'Accord de la Tonique, comme à la fin du second vers, ou sur celui de la Dominante, comme à la fin de chaque Hémistiche du premier vers;

3°. Que l'Imitation à la seconde nécessite l'emploi du chromatique pour être plus exacte, et surtout moins dure : c'est-là la raison qui a fait employer trois fois *sol**.

Il faut remarquer, à cet égard, que nous n'employons le plus souvent les cordes chromatiques que pour retrouver, en partant de quelque point de la Gamme diatonique ou chromatique que ce soit, une série de Notes semblable, en majeur, à la vraie Gamme *sol la si ut ré mi fa;* et en mineur une série semblable à celle *sol** *la si ut ré mi fa.* Ce sont là les deux *Types* naturels qui nous plaisent le plus, et que nous redemandons sans cesse.

4°. Que tout Contre-point à deux Parties ne doit admettre comme Notes d'Harmonie que celles qui forment ou des octaves, ou des tierces ou des sixtes, ou des tritons ou des fausses quintes, rarement des septièmes diminuées.

Les autres intervalles sont des retards ou anticipations des précédens, ou des Notes de Mélodie destinées à remplir les intervalles qui existent entre les Notes d'Harmonie, soit pour donner plus de mouvement à la Musique, soit pour lui donner plus d'esprit et de grace.

*Analyse des huit premières Mesures de l'*Allegro, *en sol mineur, de la septième suite des Pièces de Clavecin de* Handel.

X. Ces huit Mesures forment une petite Période. La *fig.* B les présente gravées comme elles le sont dans les œuvres de *Handel*, et de manière à faire croire, à ceux qui ne voient que ce qui est écrit matériellement, que l'on doit les jouer toutes les huit de suite *sans respirer*. Cette Période contient cependant deux Vers de quatre mesures : le premier est césuré d'une manière plus sensible que le second, ainsi qu'on le voit *fig.* C.

Z. Le repos du premier Hémistiche marqué *H*, est en effet très-sensible ; mais celui de la fin du premier vers l'est beaucoup moins, ce qui vient en partie de ce que le premier Hémistiche contient deux figures différentes ; l'une *ré sol si*^{b} *la ut si*^{b} ; l'autre, *sol fa*$^{\#}$ *sol*, tandis que le second Hémistiche n'en contient qu'une seule, répétée deux fois, et suivie de trois imitations de la même figure, qui semblent devoir aller de suite, et sans aucun repos.

Le second vers est tout composé d'imitations libres de la première figure, à l'exception de la mesure qui le termine, où cette figure est partagée entre les deux Parties *mi ré* au Dessus, *ut si*^{b} *la si*^{b}, à la Basse, en tout *mi ré ut si*^{b} *la si*^{b}.

Dans ces deux vers, il n'y a que deux véritables *césures ;* celle marquée par un point et une virgule, qui termine le premier Hémistiche, et celle qui termine la Période : toutes les autres virgules ne marquent que la séparation d'un membre de l'autre.

X. La Basse commence par l'imitation complète et à l'octave des deux premières figures du Dessus; la première est composée de six Notes *ré sol si♭ la ut si♭*, parce que le premier *sol* ne compte pas; et la seconde est composée de trois, *sol fa♯ sol*, ce qui forme son premier Hémistiche. Ensuite, elle imite librement la seconde figure jusqu'à la dernière mesure, où elle achève la première figure commencée par le Dessus. Ainsi, toute la Période n'est composée que de deux figures; la première répétée une fois, et imitée ensuite quatre fois entières par le Dessus, *sol si♭ ré ut mi♭ ré, sol ré sol fa♯ sol ut, mi♭ ré ut si♭ la si♭, ré ut si♭ la sol fa♯;* plus *mi ré*, qui commence la cinquième imitation que la Basse achève.

La Basse ne contient la première figure entière qu'une seule fois; la seconde y est imitée quatre fois par *sol la si♭, si♭ sol la, fa♯ ré sol, mi♭ ut ré.*

Cette Basse ne présente sous le Dessus que des Tierces, des Sixtes, et de tems en tems une Octave, ainsi qu'il est facile de le voir dans l'exemple simplifié qui est au-dessous, *fig.* D. $\frac{si♭}{Sol}$, tierce; $\frac{sol}{sol}$, octave; $\frac{fa♯}{la}$, sixte; $\frac{sol}{si♭}$, sixte; $\frac{sol}{sol}$, octave; $\frac{la}{fa♯}$, tierce; $\frac{si♭}{sol}$, tierce; $\frac{si♭\ ut}{sol\ la}$, tierces; $\frac{ré}{si♭}$, tierce; $\frac{sol}{sol}$, octave; $\frac{ut}{la}$, tierce; $\frac{ré}{fa♯}$, sixte; $\frac{la}{ré}$, *quinte*; $\frac{si♭}{sol}$, tierce; $\frac{ut\ la}{mi♭\ ut}$, sixtes; $\frac{fa♯}{ré}$, tierce, $\frac{ré}{ut}$, *seconde.*

On ne voit parmi les tierces, les sixtes et les octaves, que deux intervalles prohibés dans la composition à deux Parties, qui sont la *quinte* $\frac{la}{ré}$ *et* la *seconde* $\frac{ré}{ut}$.

Quant à la quinte $\frac{la}{ré}$, elle est repréhensible; car elle blesse les lois reconnues même du tems de

Handel; savoir, que l'on ne doit passer d'une sixte à une quinte que *par mouvement contraire* (1).

Il aurait dû faire $\frac{ré\ la}{ré\ fa\sharp}\ \frac{si\flat}{sol}$, car cela évite l'emploi de la *quinte*, toujours sèche quand la tierce ne l'accompagne pas.

Quant à la seconde, elle est très-légitime, parce qu'elle ne se fait entendre qu'après l'Octave, et peut être considérée aussi comme Note de Mélodie ou de passage.

Z. On voit clairement par l'exemple D que la première figure de l'exemple C, *sol si*^{b} *la ut si*^{b}, n'est que la broderie ou variation de *sol la si*^{b}.

En retranchant la broderie, on ne trouve plus dans toute la Période qu'une seule figure *sol la si*^{b} imitée, *librement*, d'un bout à l'autre par *sol fa*$^{\sharp}$ *sol, si*^{b} *ut ré, ré sol ut, ré la si*^{b} *ut la fa*$^{\sharp}$, *ré ut si*^{b}. (*Fig.* D, *pl.* 28.)

La Broderie *se forme de deux manières principales;* savoir, *Harmoniquement et Mélodiquement.*

---

(1) Cette règle, énoncée dans le *Gradus ad Parnassum* de *Fux*, n'est obligatoire qu'autant que la consonnance imparfaite et la consonnance parfaite sont dans la même Proposition harmonique; car quand la consonnance imparfaite achève une Proposition et que la consonnance parfaite en commence une autre, elles n'ont plus rien de commun entre elles; c'est-là ce qu'aucun Musicien n'a jamais su, et ce qu'il est essentiel d'observer.

N. B. L'épithète de consonnance parfaite est prise ici dans son acception vulgaire, et tombe sur la quinte comme sur l'octave; mais on ne doit pas oublier pour cela que la quinte n'est qu'une demi-consonnance.

Elle se forme d'une manière Harmonique en passant d'une Partie à l'autre, dans le même Accord, comme ici de *sol* à *ré*, de *sol* à *si*^{b}, de *la* à *ut*, ce qui forme *sol ré sol si*^{b} *la ut*, au lieu de *sol sol la* pour une Partie, et de *ré si*^{b} *ut* pour l'autre.

Exemple : $\begin{cases} sol\ sol\ la. \\ ré\ si^{b}\ ut. \end{cases}$

La broderie se forme Mélodiquement en prenant la note qui est au-dessus ou au-dessous de celle de l'Accord ou de l'Harmonie, comme au n°. 6 de la *fig.* C, où au lieu d'*ut la* il y a *ré ut si*^{b} *la*, et n°. 7, où au lieu d'*ut la* il y a *ut si*^{b} *la sol.*

X. Oui, mais la première de ces broderies *ré ut* sur *fa*$^{\#}$ peut être regardée comme Harmonique et prise de *ré fa*$^{\#}$ *la ut*, Accord où il y a *ré* et *ut.*

Z. Sans doute, et toutes les propositions *Mélodiques* pourraient même devenir des propositions *Harmoniques ;* car il n'est aucune Note qui ne puisse porter Harmonie ou plutôt sur l'Harmonie.

X. Elles le peuvent, en effet, mais elles ne le doivent pas; car si l'on imprime aux Accords un mouvement trop rapide, ils deviennent nuls ou contraires à l'Unité ; ce n'est donc qu'autant que le Chant est tout composé de Notes harmoniques, ou lorsqu'il est très-simple et ne marque en quelque sorte que la cadence, qu'il convient de faire porter chaque Note de ce Chant sur l'Harmonie, comme aux *fig.* D, E, F, *pl.* 28.

N. B. Nous examinerons plus tard quelles sont les occasions où il convient de multiplier ou de restreindre le nombre des Accords, en considérant la

chose sous le rapport du style et relativement à la manière de peindre les passions.

Pour analyser la *fig.* E, qui représente le même *Allegro* de *Handel*, écrit à deux tems et sans Ellipses, il faut relire d'abord ce qui est dit page 155, au troisième alinéa.

Z. Je remarque que la *fig.* D marche de trois en trois Notes, et comme une Proposition Harmonique ne doit être composée que de deux Notes, dont l'une est l'Antécédent, et l'autre le Conséquent de la Proposition, il s'ensuit qu'il y a *Ellipse* ou retranchement d'une Note dans chacun des quatre membres de chaque Vers de la *fig.* D, qui ne présente que huit Propositions harmoniques de trois Notes chacune au lieu de seize, composées, chacune, de deux Notes, telles qu'on les voit *fig.* E.

Si je n'avais fait la découverte importante de ces *Ellipses*, il m'aurait été impossible d'expliquer entièrement le mécanisme de la phrase musicale, dont la théorie est encore ignorée. Les Musiciens avaient bien pensé qu'il y avait plusieurs Cadences dans un morceau de Musique ; mais aucun n'imagina jamais que tout est Cadence et ne peut être autre chose. Oui, je le répète, comme les Périodes des langues que l'on parle chez les différens peuples ne peuvent être composées que de *Propositions* enchaînées l'une à l'autre, la Période musicale ne peut de même être composée que de *Cadences* ou *Propositions* qui se suivent régulièrement.

Mais, comme il a été observé, chaque Proposition d'une langue parlée quelconque ne peut se réduire qu'à trois membres, parce que le verbe *être* y devient un agent nécessaire, quoique factice, pour

énoncer chaque idée. Je dis *pour énoncer*, car dans le cerveau de celui qui pense, il n'y a point de verbe *être*, il n'y a que l'idée ou l'image de l'objet et de ses diverses modifications. Le verbe *être* n'y peut exister, *car la pensée ne se compose pas de mots*, mais d'images. Or, le verbe *être* ne représentant aucun des objets, soit matériels, soit intellectuels de la nature, il ne forme point image : donc il n'est point dans la pensée ; mais il est introduit dans l'énonciation de la pensée, parce que cette énonciation est successive et non simultanée.

Ainsi quand on dit cet *habit* est *verd*, il n'y a qu'*habit* et *verd* qui forment image dans le cerveau. Le pronom *cet* et le verbe *est* ne représentant point d'objets, ne sont point dans le cerveau ; mais ils servent à faire passer cette idée dans le cerveau de celui à qui l'on parle. Le pronom démonstratif *cet* fait l'office du doigt qui montre l'objet, et le verbe *est* fait l'office de la tête qui s'incline pour affirmer ; c'est le *oui* et rien autre chose. L'enfant qui ignore encore les moyens ajoutés par l'art pour rendre l'énonciation de la pensée plus correcte ou plus variée, dira en touchant ou montrant l'objet : *habit verd.*

Il faut observer que ce n'est que du verbe *être* dont je parle ici, car c'est le seul indispensable dans toute langue parlée ; les autres sont des composés très-ingénieux de ce verbe *être*, et d'un adjectif ou qualificatif, ou attribut, comme on voudra le nommer.

Ainsi lorsqu'on dit :

Paul écrit, c'est comme si l'on disait : *Paul est écrivant.*

Paul tremble, c'est comme si l'on disait : *Paul est tremblant.*

Paul dort, c'est comme si l'on disait : *Paul est dormant.*

Le *verbe* ou la *parole* sont synonymes en plusieurs cas, parce que le verbe est le mot par excellence, pour se servir du moyen de faire passer les *images* d'un cerveau dans un autre cerveau.

On pourrait dire en quelque sorte que le substantif et son attribut sont dans le *cerveau*, et le verbe dans la *bouche*.

Nos sens sont des miroirs qui réfléchissent les objets sur notre cerveau ; mais ces objets n'étant pas réfléchis par notre cerveau sur les sens des autres, on y supplée par la parole.

L'effet que les objets produisent sur notre ame, sont réfléchis par elle sur notre physionomie ; mais si cela suffit pour déceler nos sensations, cela ne suffit pas pour révéler nos pensées.

On voit d'après cela pourquoi chaque Proposition musicale n'est composée que d'un Antécédent et d'un Conséquent, c'est qu'elle n'a point ce *oui*, ce verbe *être*, ce lien qui attache *conventionnellement* le substantif à ses attributs.

Toute cadence musicale qui paraît composée de trois membres, est donc véritablement une double cadence dont on a retranché une Note, et c'est ce qui arrive presque toujours dans la mesure à trois Tems, qui n'est mesure à trois Tems que parce que, sur deux cadences *formées de Notes égales*, il y a une demi-cadence qui est retranchée, ou ellipsée.

Une chose importante à savoir, c'est que ce ne sont pas les trois Blanches, ou les trois Noires, ou les trois Croches, renfermées entre deux barres, qui forment essentiellement la Mesure à trois Tems, ni

les deux Blanches ou les deux Noires, celle à deux Tems, *mais la manière dont ces Notes cadencent entr'elles;* car autrement la mesure ne serait à deux Tems ou à trois Tems que *pour les yeux* et non *pour l'oreille.*

C'est-là ce qu'ont très-bien senti *Mozart*, *Haydn*, et plusieurs autres Compositeurs, qui se sont quelquefois amusés à écrire quelques phrases de leurs Symphonies à deux Tems, pour une portion de l'Orchestre, et à trois Tems pour l'autre; non d'une manière apparente aux yeux vulgaires, mais d'une manière sensible à une oreille exercée.

Ainsi l'exemple placé à la *fig.* G, qui est tout *écrit* à deux Tems pour les yeux, est vraiment *composé* à trois tems pour le Dessus et à deux Tems pour la Basse, ainsi qu'il est prouvé par la *fig.* I.

Dans l'exemple *fig.* H, tout paraît à deux Tems; mais il n'y a réellement que le Dessus seul qui soit à deux Tems : la Basse est *cadencée* à trois Tems, ainsi qu'on le voit *fig.* K. D'où vient cela? C'est qu'il faut que le *Conséquent*, sinon de chaque cadence, du moins des Cadences principales, soit en frappant, et l'Antécédent en levant. Ces Cadences principales sont celles qui terminent chaque Hémistiche.

Quand la Mesure à trois Tems n'est pas formée par des Cadences ellipsées, elle l'est par des Cadences dont le Conséquent dure une fois plus que l'Antecédent.

C'est ce qu'on peut remarquer *fig.* F, *pl.* 28, où chaque Croche est l'Antécédent, et chaque Noire le Conséquent d'une Cadence harmonique.

Quand l'Antécédent est le double du Conséquent, la Cadence est intervertie et contraire au mouvement naturel. Cependant on emploie quelquefois ces sortes de Cadences pour peindre un état de désordre occasionné dans les individus par les passions, ou dans la nature par le choc des élémens.

Analyse des dix premières Mesures d'une fugue, *en* fa *mineur*, *de* Handel.

X. Le Sujet ou Thême est composé des quatre premières mesures, et de la première Note de la cinquième mesure *fa sol la*^{b} *la*^{b} *si*^{b} *ut fa.* (Fig. M, pl. 28.)

Z. La Basse répète exactement le thême à la Quarte au-dessous. On appelle cette répétition la *réponse ;* mais répéter ce que quelqu'un nous dit, ce n'est pas y répondre.

X. Cela est très-vrai ; aussi nous n'adopterons pas cette dénomination, et nous appellerons *réponse* ou *contre-sujet*, ce que dit une Partie pendant que l'autre énonce le *sujet*, soit pour la première fois, soit autrement.

Nous ne donnerons néanmoins le nom de *Contre-sujet* à sa réponse, qu'autant qu'elle sera la même ou à-peu-près, toutes les fois que le Sujet reparaîtra.

Si la *Réponse* est différente à chaque fois que le Sujet paraît, ce n'est plus alors un *contre-sujet*, mais une simple réponse ; car le contre-sujet, ainsi que le sujet lui-même, doit se reproduire plusieurs fois dans le courant d'un Morceau.

Z. Pourquoi le Contre-sujet fait-il tant de sauts ?

X. Parce qu'une seule partie y fait l'office de plusieurs, en passant successivement d'une Note de l'Accord aux autres Notes du même Accord : *mi*^{b} *sol ut mi*^{b}, qui est fondamentalement l'Accord parfait mineur *ut mi*^{b} *sol ut.*

Dans un autre cas, ceci pourrait s'écrire comme à la *fig.* N, où trois Parties font ce que deux font ici.

J'observerai, à cet égard, que *la Composition rigoureuse à deux Parties* ne doit pas passer ainsi d'une Partie à l'autre, mais rester dans chaque Accord sur la seule note d'Harmonie qui lui appartient, ou passer à la note de Mélodie qui se trouve au-dessus ou au-dessous de cette Note d'Harmonie.

Z. Il est bien rare qu'on en use ainsi.

X. Cela est vrai; mais il n'est pas moins très-utile de savoir que la chose est possible, et que s'en écarter sans raison, c'est prouver son ignorance. C'est dans les morceaux à plusieurs voix, tels que les trios, les quatuors et sur-tout dans les quinque, les sextuors, les septuors et les chœurs, que l'on doit renfermer chaque Partie dans ses limites.

Nous avons encore ici une preuve que les tierces, les sixtes et les fausses quintes ou tritons sont les vrais intervalles harmoniques, employables dans la composition à deux Parties.

L'*ut*, première Note de la Basse, frappe sous le *mi*^{b} du Dessus; le *ré* sous le *fa*, le *mi*^{b} sous le *sol*, le second *mi* sous l'*ut*, le *fa* qui suit se trouve sous sa quinte *ut;* mais cet *ut* est prolongé de la mesure précédente, et ne fait que retarder un instant le *ré* qui est la sixte de *fa;* le *sol* frappe sous sa tierce majeure *si*$\natural$, l'*ut* sous sa tierce *mi*^{b}, *fa* sous sa sixte

ré♭, et *sol* sous sa fausse quinte, qui est ce même *ré*♭.

Z. Il reste à expliquer et à justifier l'emploi des Notes dont il n'a pas été fait mention encore.

Sur la première Blanche de la Basse, *ut*, le *mi*♭, sa tierce, est suivi de *sol ut mi*♭.

X. C'est, comme il a été dit, les trois Notes de l'Accord parfait mineur *ut mi*♭ *sol*, faites par la même Partie, au lieu de l'être par trois Parties différentes.

Z. Ainsi quand la Quinte vient après la Tierce, elle est légitime.

X. Oui, ainsi qu'après l'Octave ou la Sixte.

Z. Sur la seconde Blanche de la Basse, le *ré*, je vois *fa ut si*♮ *ut ré*. Quant à *fa si*♮ *ré*, c'est la tierce, la sixte et l'octave; mais la septième mineure *ut*, comment vient-elle là?

X. Comme prolongation de l'*ut* qui est dans la mesure précédente, et qui n'a pu être soutenu par la même voix, passant à d'autres Notes, puisqu'une voix ne peut faire qu'un son à-la-fois, ce qui prouve qu'une seule Partie fait ici, *autant qu'il lui est possible*, l'office de deux ou trois. (Voyez *fig.* N, où cet *ut* est prolongé, pendant que le second Dessus fait *mi*♭ *fa*.

On peut considérer encore cet *ut* comme étant la note la plus aigüe de l'Accord fondamental de septième *ré fa la*♭ *ut*.

Z. Accord dans lequel le Dessus passe du *fa* à l'*ut*, en enjambant sur le *la*♭, comme dans la mesure précédente il a passé du *mi*♭ au *sol*, de l'*ut* au *mi*.

X. Le second *ut* de la mesure qui est entre *si*♮ et *ré* est note de Mélodie et non d'Harmonie, car

l'Accord est *ré fa si♮ ré*, ou fondamentalement *si♮ ré fa.*

Z. *Sol sol ut* sur *mi♭* est encore fondamentalement l'Accord parfait *ut mi♭ sol*, dont le Dessus fait deux Notes, *sol ut.*

X. Dans la mesure suivante, au premier tems, où il y a *ut ré ut* sur *fa* de la Basse, *ré* et *ut* peuvent être considérés comme venant de l'Accord de septième de la seconde Note *ré fa la♭ ut.* On peut regarder aussi le deuxième *ut* comme Note de Mélodie, en prenant seulement *ré si♮ ré* comme Notes d'Harmonie : le troisième *ut* est Note de Mélodie.

Analyse des deux premiers Vers d'un Andante d'Haydn, *extrait de ses Quatuors.*

Z. La *fig.* O, *pl.* 28, renferme une petite Période composée de deux Vers de quatre Mesures.

Les Propositions musicales renfermées dans le premier Vers sont, à la Partie du Dessus, *fa mi♭, ré ut, fa si♭, ut ré mi♭, ré ut, ut ut, ré ut si♭ ut ré, si♭ si♭ la.*

X. La Proposition *ut ré mi♭* est double, et suppose l'*Ellipse* d'un *si♭* comme *si♭ ut, ré mi♭*, ou d'un *ré*, comme *ut ré, ré mi♭.*

Celle *ré ut si♭ ut ré* est une triple Proposition : elle suppose le retranchement d'un *ut* avant le premier *ré*, comme *ut ré, ut si♭, ut ré.*

Z. Ces trois dernières Propositions sont comptées pour une seule, vu la rapidité des Notes *ré ut si♭ ut ré*, qui ne laissent que l'impression d'*ut ré.* Il n'y a là, en effet, qu'une seule Cadence Harmonique.

Les Cadences de la Basse de ce premier Vers sont :

si♭ *la*, *fa sol*, SOL, *fa mi*♭, *ré mi*♭, *mi*♮ *fa*, *ut fa*. Cette Basse, marchant d'un pas égal, serait composée de huit Propositions, si la première n'était en silence : celle composée d'une seule Note, d'un *sol* syncopé, est une Cadence ellipsée ; c'est comme s'il y avait deux *sols* croches.

X. Les Propositions du second Vers sont : au Dessus, *fa mi*♭, *ré ut*, *fa si*♭, *ut ré mi*♭, *ré ut*, *sol fa*, *la si*♭, *fa ré*.

Celles de la Basse sont : *si*♭ *la*, *fa sol*, SOL, *fa mi*♭, *fa si*♭, *fa si*♭.

Z. La *fig.* P offre pour Basse, dans son premier Vers, le Dessus du premier Vers de la fig. O, sur lequel *Haydn* a fait un nouveau Chant.

En examinant l'ensemble du Dessus et de la Basse, on trouve $\frac{fa}{fa}$, octave ; $\frac{fa}{mi\,b}$, neuvième préparée par l'octave précédente, et sauvée par la dixième $\frac{fa}{ré}$. $\frac{Mi\,b}{Ut}$, dixième qui prépare la septième $\frac{mi\,b}{fa}$ et la quarte $\frac{mi}{si\,b}$ sauvée par la tierce $\frac{ré}{si\,b}$. Les triples croches, *ré fa*, sont des Notes de Mélodie, comme l'*ut* des deux triples croches de la Basse. Elles sont suivies de dix Sixtes, en comptant les *petites Notes*, et de trois Tierces.

Le premier Hémistiche du second Vers et la répétion du premier Hémistiche du premier Vers. Le second Hémistiche est composé de quatre tierces de suite, d'une sixte, d'une tierce et d'une octave.

Analyse du Théme d'un Allegro de Charles-Philippe-Emmanuel Bach.

X. Chacun des deux Vers qui forment cette Période est composé de *cinq Mesures*, ce qui est une irrégularité que l'auteur aurait pu éviter s'il l'eût

voulu, en ne faisant dans chaque Vers qu'une Mesure de la seconde et de la troisième : alors, *ré* et *ut* auraient été deux croches, et on eût supprimé le soupir qui commence la troisième Mesure ; mais il y a plus de finesse dans la manière dont en a usé le célèbre *Bach*. Cependant, il faut bien se garder de prodiguer de tels moyens, qui ressemblent à ces discours entrecoupés et marqués par plusieurs points qui ne font un bon effet qu'autant qu'ils sont rares et bien placés.

Le Dessus forme sur la Basse une tierce $\frac{ré}{si\,b}$ qui prépare la septième $\frac{ré}{mi\,b}$, qui est sauvée par la sixte $\frac{ut}{mi\,b}$. Plus loin, on trouve $\frac{fa}{fa}$, octave qui prépare la septième $\frac{fa}{sol}$, qui est une prolongation de cette octave qui retarde la sixte $\frac{mi\,b}{sol}$, qui arrive trop tard et forme une fausse quinte sur *la* $\frac{mi\,b}{la}$. Cette $\frac{5}{4}$ prolongée forme quarte sur le *si*^{b} qui suit et retarde élégamment la tierce $\frac{ré}{si\,b}$.

Pour ne pas changer le Rhythme du Dessus ou de la Basse, il arrive souvent que l'on emploie deux dissonnances de suite ; comme $\frac{la\ sol\ fa}{fa}\ \frac{mi\,b}{sol}$, où l'on trouve $\frac{sol}{fa}$ et $\frac{fa}{sol}$; alors c'est comme s'il y avait trois Notes sur *fa* ; savoir : $\frac{la\ sol\ fa}{fa}$, et une seule sur le *sol*, comme $\frac{mi\,b}{sol}$.

On peut aussi envisager cela sous le rapport des *Accords*, et regarder le Dessus de l'avant-dernière mesure de l'exemple Q, comme *ut la fa mi*^{b}, renversement de l'accord *fa la ut mi*^{b} ; pour lors le *sol* de la Basse ne compte pas ; il n'y a plus que le *fa* et le *la* qui comptent, comme étant de l'Accord *fa la ut mi*^{b}. Ainsi, *fig.* R, *si*^{b}, *ut ré mi*^{b} *fa sol la si*^{b}, ces huit premières croches de la Basse peuvent être regardées comme *si*^{b} *ré fa si*^{b}, et les huit croches suivantes comme *ut mi*^{b} *la ut ;* celles *fig.* S, comme *ré si*^{b} *fa ré*, et comme *mi*^{b} *ut la mi*^{b}.

Le Dessus de la *fig.* R, *pl.* 28, sert de Basse à la *fig.* S, qui est placée au-dessous; et le Dessus de la *fig.* S est une imitation à la vingt-quatrième ou à la tierce au-dessus, et par mouvement contraire de la Basse de la *fig.* R.

Dans ces deux figures, la Basse, peut être mise au Dessus, et le Dessus à la Basse, par la raison qu'ils n'offrent, l'un à l'égard de l'autre, que des intervalles consonnans, ou renversables à deux Parties : on peut aussi placer la Basse de la *fig.* R sous le Dessus de la *fig.* S; et ces deux Parties peuvent se servir mutuellement de Basse.

Le Dessus de la *fig.* T est une imitation à la quinte du Dessein de la Basse; mais, cette imitation-là n'est pas une simple répétition du même chant sur d'autres cordes, c'est une véritable *réponse*, et une réponse qui retorque, en quelque sorte, l'argument de la Basse; puisque le chant de cette Basse forme une Cadence Harmonique inverse de celle du Dessus.

En effet, les Notes *sol si* ♭ *mi* ♭ *si* ♭ *sol fa mi* ♭ *ré ut si* ♭ *la* ♮ *sol fa mi* ♭, prises fondamentalement, ne sont que l'accord parfait de la Tonique *mi* ♭ *sol si* ♭. La dernière Note *Ré* représente l'accord *ré fa la* ♭, ou celui *si* ♭ *ré fa la* ♭, et, par conséquent, l'accord imparfait de la Note sensible, ou celui de septième de la Dominante.

Au Dessus, c'est le contraire; c'est l'accord *ré fa la* ♭ qui est l'Antécédent de la proposition, et l'accord parfait de la Tonique, qui en est le conséquent.

Observation. Au moyen de l'entrée du Dessus,

ré fa, sur les Notes *fa mi*^{b} de la Basse, le *fa* de la Basse, qui aurait été Note de passage, devient Note d'Harmonie, et le *mi*^{b} devient Note de mélodie.

Comme sur la seconde entrée de la Basse, le *si*^{b} du Dessus qui aurait appartenu à l'accord *si*^{b} *ré fa la*^{b} appartient à celui de la Tonique *mi*^{b} *sol si*^{b}; ce qui prouve qu'en plusieurs cas, c'est peu d'examiner séparément chaque Partie pour décider à quels accords appartient une Proposition musicale; il faut encore comparer les Parties entre elles pour voir si leur *ensemble* n'apporte pas quelques changemens à leur Harmonie naturelle.

Z. Dans ces occurences, est-ce le Dessus qui se subordonne à la Basse, ou la Basse au Dessus ?

X. C'est la Partie qui prend ou reprend la parole, qui subordonne, à elle, celle qui continue à parler, parce que l'effet d'une Partie qui se fait entendre ainsi durant le discours d'une autre, détourne à son profit l'attention que l'on prêtait à la première.

Z. Je concluds de-là qu'il est important de faire bien entendre chaque rentrée de Partie, puisqu'elle doit faire naître une impression dominante.

X. Cette conséquence est très-juste; aussi ai-je fait un précepte de *forcer la première note de chaque sens* (1). C'est ce qui doit s'observer plus particulièrement encore, lorsqu'une Partie s'est tue pendant quelques instans.

---

(1) Dans un ouvrage théorique et pratique intitulé : *La première année de Leçons de Piano-Forte.*

CHAPITRE XXIX.

Du Canon *à deux Parties, ou du* Duo *en écho.*

De toutes les espèces de compositions, le *Canon* n'est pas celle qui touche le plus le cœur ou exalte le plus l'ame ; mais c'est celle qui a le plus de régularité, et qui nécessite une connaissance plus entière des règles de l'art ; car je défie à un Musicien qui ne sait pas le Contrepoint, et qui ne compose que d'oreille, de faire un Canon régulier d'une certaine étendue.

Voici comme on peut imaginer que le premier Canon a été fait.

Un compositeur, chantant dans un endroit où il y avait un écho, s'est dit: Pour que cet écho, qui répète une mesure après moi ce que je chante, me serve d'accompagnement, comment faut-il que mon chant soit conçu ?.....

Après y avoir bien réfléchi, il s'est écrié : Le problême est résolu !

Je suis libre de composer la première mesure à mon gré, l'écho ne parlant pas encore ; mais la seconde, il faut nécessairement que je la compose sur la première, puisque l'écho doit répéter la première pendant que je chanterai la seconde.

Je dois également composer la troisième mesure sur la seconde, puisque l'écho doit la répéter pendant que je chanterai la troisième, et ainsi de suite. Il n'y a donc que dans la première mesure où je sois

libre ; chacune des autres est subordonnée à la précédente, et doit être composée de manière à s'accorder parfaitement avec elle.

Cela posé, le compositeur s'est dit : La nature n'offre, il est vrai, d'écho qu'à l'unisson ; mais il est permis à l'art d'en supposer à l'octave, à la quinte, à la quarte, et à tel autre intervalle que ce soit, au-dessus ou au-dessous.

L'art peut aussi supposer ces échos plus ou moins prompts ou tardifs, afin de donner plus ou moins de latitude à chaque portion du Canon, laquelle doit être proportionnelle à l'intervalle qui s'écoule entre un Chant et l'instant où il est répété ou imité.

Prenons pour premier exemple le Canon de l'œuvre 42 *de* MUZIO CLEMENTI, *pl.* 29, *fig.* A.

Ce Canon est perpétuel, parce qu'il est répété par l'écho d'un bout à l'autre.

C'est une imitation à l'octave au-dessous et par mouvement semblable.

Dans beaucoup de Canons, les finales sont tronquées, c'est-à-dire que, pour former la finale, on ajoute quelques Notes qui sortent du Dessein rigoureux du Canon.

Celui-ci n'a pas seulement le mérite d'être régulier d'un bout à l'autre, mais il a celui plus rare encore d'être très-agréable, quoique d'une étendue extraordinaire.

Voici comme on s'y prend pour faire ce Canon :

PREMIÈRE OPÉRATION.

On imagine le Dessein *sol fa* ✻ *sol sol*, qui forme le n°. 1, et on l'écrit à la Partie du Dessus.

Deuxième opération.

On écrit ce n°. 1 à la Basse, et on compose sur cette Basse *sol fa* ✻ *sol sol*; le n°. 2, *sol la si*.

Troisième opération.

On écrit ce n°. 2 à la Basse, et on compose sur cette Basse *sol la si*, le Dessus n°. 3, *mi ré sol*, et l'on procède toujours de la même manière, et numéro par numéro, jusqu'à la fin du Canon. C'est une sorte de marquetterie musicale.

L'*écho* met ici trois tems d'intervalle avant de répéter chaque Dessein, et c'est pourquoi chaque numéro est composé de trois tems.

Examinons comment les Dissonnances que renferment ce Canon sont préparées et sauvées.

La septième $\frac{ré}{ut}$ n°. 4, est préparée par une sixte, et sauvée par une tierce.

La neuvième $\frac{ré}{ut}$ du n°. 5, est préparée par une sixte et sauvée par une tierce.

La septième $\frac{ré}{ut}$ n°. 6, est préparée par une tierce et sauvée par une sixte.

La quarte $\frac{sol}{ré}$, n°. 8, est préparée par une tierce, et sauvée par une sixte (1).

La quinte $\frac{ré}{sol}$, et la septième $\frac{ré}{mi}$, n°. 10, sont préparées par une tierce, et sauvées par une autre tierce.

Quand on a fait entendre deux Notes d'un ac-

(1) Le numéro indiqué dans le discours est toujours celui du Dessus et non celui de la Basse.

cord qui consonnent ensemble, comme $\frac{ré}{si}$, prises de l'accord *mi sol si ré*, on peut alors employer toutes les autres Notes de ce même accord, soit dissonnantes, soit consonnantes. (*Voyez* n°. 10.)

On en use, à cet égard, après un Triton ou après une fausse-Quinte, comme après une consonnance.

N°. 34 $\frac{fa}{ut}$ ✻ $\frac{ré}{ut\ la}$ ✻, et n°. 35 $\frac{la}{ré}$ ✻ $\frac{si}{.a\ fa}$ ✻. Cependant, on a eu ici l'attention de faire précéder le Triton d'une tierce; et n°. 32, on a eu la même attention à l'égard de la fausse-Quinte.

N. B. La double croche de chacun de ces exemples est une Note de Mélodie qui est regardée comme nulle en Harmonie.

N°s. 37 et 38, on trouve $\frac{si\ fa}{si\ si}$ ✻ $\frac{la\ sol}{si\ si}$ ✻, et, par conséquent une quinte et une septième de suite; mais elles sont préparées par une octave, et sauvées par une sixte.

D'ailleurs, il faut remarquer que quand la septième suit ou précède immédiatement la quinte, toutes deux en acquièrent alors plus d'unité, parce qu'elles forment entr'elles une tierce, comme *fa* ✻ *la*, ou *la fa* ✻ sur *si*. En conséquence, elles peuvent alors se passer de préparation, et l'on peut commencer un morceau à deux parties, comme *fig.* C et D, *pl.* 29, ou comme au n°. 8 du canon qui suit, *fig.* B, $\frac{sol\ mi}{la}$.

Analyse d'un Canon en ré *mineur et à* $\frac{3}{4}$, *tiré des nouveaux quatuor d'*Haydn. (*Fig.* B, *pl.* 29.)

N. B. Nous donnerons le nom de *voix* à la Partie qui commence le Canon et celui d'*écho* à la Partie qui répète ce que l'autre vient de dire.

Sous le rapport du mécanisme de la composition, dans ce Canon comme dans le précédent, chaque Dessein n'occupe que trois tems, parce que l'*écho* y répète toujours, trois tems après, tout ce que la *voix* y fait entendre. Mais sous le rapport logique, il s'en faut bien que ces deux Canons soient divisés de cette manière. Tantôt un membre de la période y occupe un tiers de l'écho, tantôt deux tiers, et quelquefois plus d'un écho tout entier. On en peut juger par la ponctuation grammaticale que j'ai employée dans les premiers numéros de ce Canon.

Exemple. *Ré mi fa, fa sol fa mi ré, ré mi fa sol la la, la, ré ut* mi la, sol* la :* (*fa ré ut* mi.*) Ces quatre dernières Notes sont entre deux parenthèses, parce qu'elles forment une sorte d'*à-parte*.

Dans la composition à deux Parties, *on doit particulièrement éviter l'emploi de la quinte au repos de Tonique*, lorsqu'il est placé au premier ou au second hémistiche d'un vers musical. D'après cela, la quinte $\frac{la}{ré}$, n°. 3, est une faute contre l'Harmonie, parce que la quinte *toute nue* n'a pas assez d'Unité pour former un repos de Tonique. Elle est tolérable au repos de Dominante, parce que ce repos exige moins d'Unité que celui de la Tonique.

La quinte $\frac{mi}{la}$, n°. 10, est légale, parce qu'elle porte sur la Dominante.

Quant à la *quarte*, qui est le renversement de la quinte, elle n'est supportable en aucun repos. Celle $\frac{sol}{ré}$, n°. 13, est de Mélodie : c'est ce que j'ai indiqué par le zéro que j'ai placé dessus. Les Notes marquées ici d'un zéro sont nulles, ou zéro en Harmonie.

La *seconde superflue*, qui est le renversement de la septième diminuée peut s'employer aussi dans la composition à deux Parties, mais ce n'est qu'avec certaines précautions ; savoir, qu'elle sera sauvée immédiatement par une tierce, comme *fig.* E, où la seconde superflue $\frac{u}{si}\overset{\divideontimes}{b}$ est sauvée par la tierce $\frac{ut}{la}\divideontimes$, et dans la *fig.* F, où elle est sauvée par la tierce $\frac{ré}{si}b$, et *fig.* G, où elle est sauvée par la tierce $\frac{ut}{la}\overset{\divideontimes}{\divideontimes}$.

Quand on ne sauve pas ainsi la seconde superflue, c'est qu'elle est suivie de quelqu'une des Notes de l'Accord dont elle fait partie, comme n°. 8, où le *si*^{b} de la Basse est suivie de *sol mi ut*$\divideontimes$, ce qui forme l'Accord de septième diminuée *ut mi sol si*^{b}, pris du haut en bas. Quand il n'y aurait à la Basse que *si*^{b} *sol mi*, la seconde superflue n'en serait pas moins sauvée par la sixte $\frac{ut}{mi}\divideontimes$.

La seconde superflue n'est pas suffisamment sauvée par la quinte ; il faut donc éviter d'en user comme à la *fig.* H, *pl.* 29. Mais la *fig.* K est régulière, parce que la quinte est immédiatement suivie de la tierce qui rétablit l'Unité harmonique des deux Parties.

L'exemple de la *fig.* I, où la seconde superflue est suivie de la tierce $\frac{r}{s}b$ est bon aussi, de même que l'exemple K, où la seconde superflue est suivie du triton $\frac{mi}{si}$ et de l'octave $\frac{la}{la}$.

L'exemple P est bon aussi, quoique la seconde superflue n'y soit suivie que du Triton $\frac{ut}{si}\divideontimes$, $\frac{mi}{si}b$. Dans tous ces exemples, la seconde superflue doit être préparée, c'est-à-dire qu'il faut orienter l'oreille sur le Ton où l'on est, avant de la lui faire entendre, afin qu'elle ne prenne pas la seconde superflue pour une tierce mineure ; car on sait que sur l'Orgue, sur le Piano ou sur la Harpe, la

tierce mineure est physiquement synonyme de la seconde superflue, et qu'elle en diffère trop peu sur les autres instrumens pour éviter toute méprise, quand elle est absolument isolée. Il est bon en outre de préparer l'oreille à entendre la seconde superflue, parce que c'est une de ces dissonnances qui demandent à être précédées d'une consonnance ou d'un Triton qui soit du même Accord fondamental que la seconde superflue, sur-tout dans un morceau à deux Parties; car dans la Composition à quatre Parties, on peut s'en dispenser, parce que les deux Parties ajoutées aux deux premières, suffisent pour rassurer l'oreille.

Avant de parler des Canons à la Seconde, à la Tierce, à la Quarte, etc., nous allons traiter de la composition à quatre Parties.

CHAPITRE XXX.

De la Composition, libre ou obligée, à quatre Parties.

Si, avant d'enseigner les règles du Trio, je traite de la Composition du Quatuor, c'est que pour faire usage, *au complet*, d'une foule d'Accords, tels que ceux de septième et leurs dérivés, il faut nécessairement employer quatre Parties différentes. L'emploi *au complet* des Accords parfaits exige même quatre Parties, sans quoi l'on est obligé, dans mille endroits, de retrancher de ces Accords la Quinte, qui en détruirait l'Unité et le repos; et de la rem-

placer par la tierce ou l'octave, selon ce qu'exige la salvation, c'est-à-dire le sens des Parties.

Avant d'entrer en matière, il me paraît convenable de mettre ici sous les yeux de mes lecteurs ce que dit *J.-J. Rousseau* dans son Dictionnaire de Musique, à l'article *Trio*.

« Cette espèce de Composition (dit-il) passe pour » la plus excellente, et doit être aussi la plus parfaite de toutes. Outre les règles générales du » Contre-Point, il y en a pour le Trio de plus rigoureuses, dont la parfaite observation tend à » produire la plus agréable de toutes les Harmonies. » Ces règles découlent toutes de ce principe, que » l'Accord parfait étant composé de trois Sons différens, il faut dans chaque Accord, pour remplir » l'Harmonie, distribuer ces trois Sons, autant qu'il » se peut, aux trois Parties du Trio. A l'égard des » Dissonnances, comme on ne doit jamais les doubler, et que leur Accord est composé de plus de » trois Sons, c'est encore une plus grande nécessité de les diversifier et de bien choisir, outre » la Dissonnance, les sons qui doivent par préférence l'accompagner.

» De-là ces diverses règles, de ne passer aucun » Accord sans y faire entendre la tierce ou la sixte; » par conséquent d'éviter de frapper à-la-fois la » Quinte et l'Octave, ou la Quarte et la Quinte; de » ne pratiquer l'Octave qu'avec beaucoup de précaution, et de n'en jamais sonner deux de suite, » même entre différentes Parties; d'éviter la quarte » autant qu'il se peut; car toutes les parties d'un » *Trio*, prises deux à deux, doivent former des » *Duo* parfaits. De-là, en un mot, toutes ces petites

» règles de détail, qu'on pratique même sans les » avoir apprises, quand on en sait bien le principe. »

Examinons séparément les diverses propositions que cet article renferme.

« Cette espèce de composition passe pour la plus » excellente, et doit être aussi la plus parfaite de » toutes. »

Rousseau ne dit pas que le Trio soit la plus excellente de toutes les espèces de Compositions, mais qu'*elle passe pour l'être*, parce que, selon lui, il ne peut exister de bons, de véritables Trio, et encore moins de bons quatuors. Il affirme seulement que le *Trio* doit être la plus parfaite de toutes les compositions. C'est encore là une de ces erreurs qui sont répétées de bouche en bouche, de livre en livre. La perfection n'est point inhérente aux trois Parties, car, fort souvent, elles ne suffisent pas aux besoins de l'Harmonie.

La composition parfaite est celle du *quatuor*, parce qu'elle satisfait ordinairement l'oreille du véritable Musicien ou de celui qui est organisé pour le devenir, lorsque les quatre Parties en sont bien conçues. Il est plus difficile de faire un excellent *Trio ;* car, si je puis m'exprimer ainsi, c'est faire un habit avec un quart d'étoffe de moins, sans qu'on s'apperçoive que le drap a manqué au tailleur.

« Outre les règles générales du Contre-Point, il » y en a pour le *Trio* de plus rigoureuses, dont la » parfaite observation tend à produire la plus agréable » des Harmonies. Ces règles découlent toutes de ce » principe, que l'Accord parfait étant composé

» de trois sons différens, il faut dans chaque Ac-
» cord, pour remplir l'Harmonie, distribuer ces trois
» sons, *autant qu'il se peut*, aux trois Parties du
» *Trio*. »

Ainsi, selon *Rousseau*, ces règles plus rigoureuses et particulières au *Trio*, consistent à distribuer, autant qu'on le peut, aux trois Parties du Trio les trois Notes de l'Accord parfait, parce que cet accord forme la plus agréable des Harmonies.

Cette règle-là existe aussi pour le Quatuor, le Quintetto et la Symphonie ; mais elle y est plus facile à observer en raison du plus grand nombre de Parties : il n'y a que dans le *solo* et dans le *duo* où elle ne puisse avoir lieu ; car une seule voix ou deux voix ne peuvent faire entendre trois sons différens.

N. B. Instrument et Partie ne sont pas synonymes : c'est ce qu'il faut bien remarquer. Il est des instrumens qui peuvent faire à-la-fois plusieurs Parties ; mais une Partie ne peut jamais faire à-la-fois qu'une seule Note. Revenons à *Rousseau*.

La grande règle applicable à toutes les compositions possibles est celle-ci : *Soyez le plus* COMPLET *et le plus* VARIÉ *qu'il est possible de l'être.*

Quant à la règle générale, particulière au Trio, la voici :

Arrangez les Parties de manière qu'à chaque Conséquent de Cadence, elles présentent les trois Notes d'un Accord parfait dans un ordre direct ou renversé, à moins que vous n'ayez besoin de suspendre un moment l'une d'elles.

« A l'égard des Dissonnances, *comme on ne doit*

» *jamais les doubler*, et que leur Accord est com-
» posé de plus de trois sons, c'est encore une plus
» grande nécessité de les bien diversifier et de bien
» choisir, outre la Dissonnance, les sons qui doivent
» par préférence l'accompagner. »

Les Dissonnances peuvent se doubler comme les autres Notes d'un Accord de septième, mais non pas dans un Trio, parce qu'on ne les double guère qu'autant que les quatre Notes d'un Accord de Septième ou de l'un de ses renversemens ne sont pas suffisantes pour occuper toutes les Parties d'une manière variée et expressive.

Quand on double une Consonnance ou une Dissonnance, *non pour renforcer une Note*, mais sous le rapport de la *variété*, alors, l'une des deux Parties reste en place, pendant que l'autre monte ou descend, ou l'une descend pendant que l'autre monte.

Mais comme on a moins de Parties dans le Trio que les Accords ne fournissent de Notes à employer, quand on y double une Note, c'est en général parce qu'on ne peut sauver autrement celle qui précède, ou parce que l'effet qu'on veut produire ne permet pas l'emploi de la quinte.

OBSERVATION. Il est bon de prévenir ceux qui pourraient l'ignorer que, naguère, on ne demandait pas de quoi est composé l'accord de Sixte ou tel autre, mais de quoi s'accompagne l'Accord de sixte?

L'Accord de sixte, répondait-on, s'accompagne de la tierce. L'Accord de septième s'accompagne de la tierce et de la quinte. L'Accord de fausse quinte

s'accompagne de la tierce et de la sixte ; c'est pour cela que Rousseau dit : qu'*outre la Dissonnance*, il faut bien choisir les sons qui doivent l'*accompagner* de préférence à d'autres. Mais il eût dû dire le *son*, et non *les sons*, car la dissonnance *fa*, de *sol si ré fa*, ne peut être employée comme septième sans le *sol*, puisque sans le *sol*, *fa* ne pourrait plus former qu'une fausse quinte avec *si*, ou une tierce mineure avec RÉ. Le *fa* et le *sol* employés, il ne reste plus que deux Notes, le *si* et le *ré*; le choix tombe *donc* sur le *si* ou sur le *ré*. Laquelle de ces deux Notes faut-il choisir? S'il faut *diversifier*, comme le dit *Rousseau*, il faut de toute nécessité employer tantôt l'une et tantôt l'autre. Mais par laquelle faut-il commencer? par celles qui convient le mieux à l'expression de ce que l'on veut peindre, et si l'on est sans dessein, par l'une ou l'autre indifféremment, à supposer toutefois que ce qui précède n'en ordonne point autrement, et qu'un Compositeur puisse travailler sans but.

« De-là (poursuit *Rousseau*), ces diverses règles » de ne passer aucun Accord sans y faire entendre » la *tierce* ou la *sixte*; par conséquent, d'éviter de » frapper à-la-fois la *Quinte* et l'*octave*, ou la » quarte et la quinte. »

Pourquoi ne faut-il faire entendre aucun Accord sans que la *tierce* ou la *sixte*, qui est son renversement, n'y soit? Pourquoi faut-il, au contraire, éviter de faire entendre ensemble la quinte et la quarte, comme *ut sol ut*?

Puisque, selon vous, la quinte, la quarte et l'octave sont les trois consonnances parfaites, de

leur union, de leur ensemble devrait naître l'Accord le plus parfait. Pourquoi n'en est-il pas ainsi? Direz-vous, d'après quelques écoles Allemandes, Françaises et Italiennes, que c'est parce que cet Accord a trop de perfection qu'il ne doit pas être admis dans une Musique faite pour être entendue par des êtres aussi imparfaits que nous le sommes?

Je répondrai à cela que je ne connais rien de plus absurde, de plus révoltant qu'un tel raisonnement. Ne sait-on pas qu'il n'est rien de parfait sur la terre, et que rien ne peut pécher par trop de perfection, mais par le défaut contraire?

D'ailleurs, pour renverser cette ridicule et impertinente hypothèse, il suffit d'exposer la véritable théorie des consonnances : c'est ce que je ferai ci-après, et non ici, pour ne pas tomber dans des redites perpétuelles.

« De-là ces diverses règles (etc.) de ne pratiquer » l'Octave qu'avec beaucoup de précaution et de » n'en jamais sonner deux de suite, même entre » différentes Parties. »

Cette règle, qui a pour Principe la Variété, n'est que secondaire, car on peut faire beaucoup d'octaves de suite, sans blesser ni l'oreille ni le goût; mais alors, ainsi qu'il a déja été dit, on supprime toute autre harmonie, ou l'on n'y joint que des tierces et des sixtes.

« Il faut éviter la Quarte autant qu'il se peut, car » toutes les Parties d'un Trio, prises deux à » deux, doivent former des duo parfaits. »

S'il faut éviter la Quarte, ce n'est pas que toutes les Parties d'un Trio, prises deux à deux, doivent former des *Duo* parfaits, car il suffit que la Basse et le Dessus soient faits selon les règles du Duo; mais c'est que dans la composition à 3 parties l'effet de la quarte n'y est pas assez atténué pour ne pas nuire à l'*unité:* néanmoins elle peut s'y employer.

« De-là, *toutes ces petites règles de détail* qu'on » pratique même sans les avoir apprises, quand on » en sait bien le principe. »

Rousseau jette ici du mépris sur ce qu'il appelle de petites règles de détail, et il prétend qu'on les pratique sans les avoir apprises, quand on en sait bien le principe.

Je dirai d'abord que le principe de ces règles que J.-J. Rousseau croyait savoir, lui fut totalement inconnu, ainsi qu'aux autres philosophes musiciens, et même aux musiciens qui ne furent pas philosophes; car savoir que l'Accord parfait est le plus consonnant des Accords, c'est connaître un effet, et non en savoir la cause ou le principe.

Ce qui prouve que Rousseau prend ici l'effet pour la cause, c'est qu'il dit expressément: « Ces règles » découlent toutes de ce principe, que l'Accord par- » fait étant composé de Trois Sons différens, il » faut dans chaque Accord, pour remplir l'Harmo- » nie, distribuer ces trois sons, autant qu'il se peut, » aux trois Parties du *Trio.* »

Ce principe ignoré, je l'ai dit, c'est l'Unité. L'octave, qui est le moins *Deux* possible après l'unisson,

est pour cela même la plus consonnante des consonnances.

Après elle, c'est la tierce majeure, puis la tierce mineure : ensuite la sixte mineure, et enfin la sixte majeure.

Ce qu'il y a de très-remarquable, c'est que c'est dans cet ordre qu'elles sont engendrées par une corde génératrice.

Ut–ut	*ut mi*,	*mi sol*,	*mi ut*,	*sol mi*.
1	2	3	4	5

Pour avoir une quinte nue, *ut sol*, il faut donc supprimer le *mi* qui est entre *ut* et *sol*, et en le supprimant on retranche précisément la Note qui met cet *ut* et ce *sol* en Harmonie, et c'est pour cela que la Quinte n'est plus une consonnance, mais une demi-consonnance. La Quarte *sol ut*, qui en est le renversement, est encore moins consonnante, parce qu'elle ne peut être mise en Harmonie consonnante avec le *sol* par une note intermédiaire ; car cette note intermédiaire ne pourrait être que *si*♭ ou *si*♮, et l'un et l'autre sont dissonnans avec l'*ut*, et sur-tout le *si*♮, qui ne peut se faire entendre avec l'*ut* qu'au moyen d'une préparation.

Ainsi, dans l'Accord parfait *ut mi sol ut*, le *sol* n'y consonne avec l'*ut* que par l'intermédiaire du *mi* ; et c'est comme tierce de *mi* que le *sol* est admissible dans l'Accord parfait *ut mi sol ut*, et non comme quinte d'*ut*. L'*Ut* qui est au-dessus du *sol* n'est pas là non plus comme quarte de ce *sol*, mais comme octave d'*ut* et comme sixte de *mi*.

Je le répète, l'Accord parfait n'est que le moins imparfait de tous les ensembles harmoniques com-

posés de trois Notes ; et moins la quinte *ut sol* et la quarte *sol ut* se font remarquer dans *ut mi sol ut*, et plus cet Accord a d'unité, de perfection et de repos.

Voilà la vraie théorie des consonnances que rien ne peut renverser, car elle est appuyée sur les données du Monocorde, et sur-tout sur le sentiment de l'oreille ; et, comme l'a très-bien dit *Rousseau*, « il « n'appartient pas à nos hypothèses de contrarier le « jugement de l'oreille, mais seulement d'en rendre « raison. »

Et c'est précisément pour cela que je ne conçois pas comment on a pu mentir si long-tems à sa conscience musicale, et répéter par-tout que la *quinte* et la *quarte* sont des consonnances, et des consonnances parfaites. Tous les préceptes particuliers ne combattent-ils pas cette erreur capitale ?

« Ne frappez pas à-la-fois (dans un trio) la quinte « et l'octave, ou la quarte et l'octave. » (*Dictionnaire de J.-J. Rousseau.*)

Pourquoi cette défense ? parce qu'*ut sol ut* ne forment point un Accord, pas plus qu'*ut fa ut*. Et pourquoi ne forment-ils pas un Accord ? Parce que les Notes *ut sol ut* ou *ut fa ut* ne sont pas en Harmonie, et que pour les y mettre il faut un *mi* entre l'*ut* et le *sol*, et un *la* entre le *fa* et l'*ut*.

Point d'Accords, même dissonnans, sans consonnance, c'est-à-dire *sans tierce ou sans sixte* (1).

Cependant, la fausse-Quinte et le Triton, la sixte

(1) L'octave étant prise ici pour l'unisson, ne compte pas pour une consonnance.

superflue et la septième diminuée font exception à la règle, mais pour la composition à deux Parties seulement.

Les Suspensions mises à part, tout se réduit donc à ceci : *Ne faites entendre ensemble que les Notes qui sont en Harmonie.*

Pour achever de répondre à ce que dit le philosophe de Genève, j'ajouterai que les règles que l'on pratique sans les avoir apprises ne sont pas de petites règles de détail ; car c'est au contraire celles-ci qu'on a besoin d'apprendre, parce qu'elles sont moins dans la nature que les règles principales qui tiennent plus essentiellement à notre organisation.

Analyse du beau Quatuor *en* ré mineur *du célèbre* Mozart. (*Pl.* 30, *fig.* A.)

Cette figure présente dans les quatre portées supérieures de l'accolade, le quatuor tel que l'auteur l'a écrit.

La cinquième portée de l'accolade montre les diverses cadences ou propositions musicales contenues dans le chant du premier violon.

La sixième et la septième portées présentent les propositions Harmoniques que forme l'ensemble des Parties.

La septième portée offre le premier violon revêtu de paroles qui font connaître la véritable expression de la Mélodie principale de ce morceau.

La huitième et la neuvième portée sont destinées à être exécutées ensemble sur un Piano. Toute la Partition s'y trouve, autant qu'il est possible.

La dixième portée de chaque grande accolade

présente les Accords contenus dans la Partition, dans leur ordre fondamental et originel.

Du nombre de Vers de Musique contenus dans la première partie de ce morceau.

Ce qui doit d'abord occuper l'analyste, c'est de voir combien la première reprise de ce morceau contient de vers musicals ou musicaux.

Comme ils sont désignés par des chiffres, il est aisé de voir qu'il y en a vingt-cinq. Ils sont de diverses longueurs.

Le premier *Vers*, dont le chant est divisé en deux portions nommées Hémistiches, est composé de quatre mesures entières, en comptant le *lien* ou la conjonction musicale qui unit le premier Vers au second.

Le second Hémistiche de ce Vers commence à la dernière Croche de la seconde mesure, au *fa*.

Le second vers est à-peu-près la répétition du premier, à l'octave au-dessus. Deux vers ainsi conçus sont le *pendant* l'un de l'autre.

Le troisième vers est de deux mesures complètes, en comptant le lien qui l'unit au quatrième.

Le quatrième vers est le *pendant* du troisième; mais ce qui a servi de lien entre le troisième et le quatrième vers en forme un cinquième à la fin de celui-ci.

La répétition de ce cinquième vers à l'octave au-dessous, forme le sixième vers.

Le septième vers en est la répétition à la double octave au-dessous, et la huittième à la quadruple octave.

A la terminaison de ce huitième vers, sur le *mi*

de la Basse, est un Accord de fausse quinte en *forte* général. Cet Accord est un cri, une interjection qui n'appartient ni au huitième, ni au neuvième vers.

Le neuvième vers est de deux mesures, et césuré.

Le dixième est aussi de deux mesures ; mais il n'est pas césuré ou coupé en deux parties, comme l'est le précédent.

Le onzième et le douzième sont chacun d'une mesure, et commencent au quatrième tems.

Le treizième contient deux mesures et demie.

Le quatorzième contient une mesure et demie, sans compter le lien qui l'unit au quinzième.

Le quinzième est composé de quatre mesures, en comptant le lien qui l'unit au seizième vers. Ce grand vers est coupé en deux hémistiches.

Le seizième est le pendant du précédent : il finit après la cinquième Croche de la quatrième mesure.

Le dix-septième commence au *mi*^{b} qui suit, et contient, en tout, une mesure et demie.

Le dix-huitième est le pendant du précédent ; mais il s'unit au dix-neuvième par le lien *la ut ut ut ut*.

Le dix-neuvième est composé de deux mesures.

Le vingtième en est le pendant.

Le vingt-unième et les quatre suivans sont d'une demi-mesure chacun.

Des Cadences harmoniques contenues dans chaque vers.

Premier vers.

Le premier vers peut être regardé comme ne renfermant que quatre cadences harmoniques, indiquées par les chiffres 1, 2, 3, 4.

La première cadence, *ré fa la ré*, n'a point d'antécédent : cela est assez commun au commencement d'un vers, et sur-tout au commencement d'un morceau ; et c'est souvent à la fin de la première Reprise que se trouve l'antécédent de la première cadence.

La seconde cadence a *ut fa la ré* pour antécédent, et *si♭ fa si♭ ré* pour Conséquent.

Le premier de ces deux Accords est l'Accord fondamental de septième de la tonique, qui forme Accord de seconde sur la septième note du Ton, sur l'*ut ;* le second est l'Accord parfait de la sixième note du Ton *si♭ ré fa*.

La troisième cadence est formée par *la ré fa la* et *sol si♭ ut* mi*, qui forment, l'un quarte et sixte, l'autre, triton et tierce mineure. Mais il n'en est ainsi qu'autant que l'on considère le *fa* et le *ré*, qui frappent sur le *sol*, comme prolongés de l'Accord *la ré fa la ;* et c'est ce qu'indique les deux zéros ; car autrement, au lieu d'une cadence, il y en aurait deux ; ce qu'il est facile de voir en jetant un coup-d'œil sur la Basse fondamentale. Ces deux cadences seraient *la ré fa la–sol si ré fa*, et *sol si♭ ré fa–sol si♭ ut* mi*.

Dans la quatrième cadence, il faut considérer le *si♭* marqué d'un zéro, comme prolongé de l'Accord précédent. L'antécédent de cette cadence et *la ut* mi sol*, est le conséquent *ré fa* ou *ré fa la*.

Les quatre lettres *a b c d* désignent quatre cadences *semi-harmoniques*. Je les nomme ainsi, parce qu'elles ne sont composées que de deux Parties à la tierce l'une de l'autre, ce qui ne forme point une Harmonie complète, envisagées sous le point de vue ordinaire.

Second vers.

Le second vers est aussi composé de quatre cadences principales. Cependant la quatrième cadence peut être considérée comme en renfermant deux, sans compter celles du *complément.*

La première cadence a pour antécédent la tierce $\frac{mi}{ut}$*, et pour conséquent *ré fa la ré.*

La seconde cadence a pour antécédent l'Accord de septième mineure chromatique de la Tonique, avec tierce majeure chromatique, qui forme Accord de triton sur la septième mineure du Ton, qui est *ut.*

Le conséquent de cette cadence est *si*♮ *ré sol*, Accord parfait majeur de la quarte, dont la tierce est chromatique, et qui forme Accord de sixte sur le *si*♮, qui est la sixième note chromatique du Ton.

La troisième cadence a pour antécédent *si*♭ *sol** *ré fa*, qui est fondamentalement l'Accord de septième diminuée et tierce diminuée de la quarte chromatique *sol** qui forme un Accord de sixte superflue et quinte juste sur la sixième note du ton, qui est *si*♭.

Le Conséquent de cette cadence présente d'abord la prolongation de trois notes de l'Accord précédent, qui sont *ré fa*, qui retardent $\frac{mi}{ut}$* de cinq doubles croches, et *sol** qui retarde le *la* d'une noire.

*La ut** *mi* est donc le véritable conséquent retardé de cette cadence; mais ce retard n'a pas lieu à la Basse qui fait *la* en commençant la mesure. Cette Partie, qui est particulièrement destinée à marquer la cadence, présente beaucoup moins de Suspensions que les trois autres.

Pour ne trouver que quatre cadences dans ce second vers, sans compter le complément qui en renferme deux, il faut regarder toute la seconde partie de la troisième mesure de ce vers, comme étant de l'Accord de septième de la dominante, avec la neuvième mineure surajoutée. En conséquence, $\frac{la}{fa}$ sont des notes de Mélodie, ainsi que le *si* ♮ de l'Alto.

On aurait pu ajouter *ut** *ré mi* au-dessus des trois notes de l'Alto, comme on le voit à la septième portée de l'accolade; mais Mozart n'en a point usé de la sorte. Il a préféré de faire garder un moment le silence à la Basse, afin que la rentrée de cette Partie fît plus d'effet aux notes *la fa ré la*: autrement la place des trois notes *ut** *ré mi* aurait été à l'Alto, et la place de *la si* ♮ *ut** à la Basse.

Cette demi-mesure, considérée comme formant deux cadences harmoniques, doit être prise ainsi:

Quatrième cadence, *la ut** *sol si*♭ – *si* ♮ *ré fa la.*

Cinquième cadence, *ut** *mi sol* – *la ré fa.*

Le complément est *mi sol si*♭ – *la fa la.*

Huitième cadence, *la mi sol ut** – *ré fa ré.*

La Mélodie du *lien* est formée des trois notes de l'Accord parfait de la Tonique *la fa ré.* Cette Mélodie est entièrement harmonique.

Troisième vers.

Le troisième vers contient cinq Cadences harmoniques, sans compter le lien qui l'unit au quatrième vers.

Première cadence : *la ré fa la–la ré mi sol.* Le *ré* de ce dernier Accord ne lui appartient pas; il est prolongé de l'Accord précédent, tant pour éviter les deux

quintes du premier violon avec le second, $\frac{la\ sol}{ré\ ut\sharp}$, que pour faire desirer plus fortement l'*ut*♯, retardé par la prolongation de ce *ré*.

Deuxième cadence : *la ré fa la – la ut*♯ *sol si*♭. Ce dernier Accord et celui de neuvième mineure surajoutée à l'Accord de septième de la Dominante.

La Basse, en cet endroit, forme *tenue* ou *pédale*. Sur une telle Basse, on fait toutes les cadences harmoniques, ou semi-harmoniques ou Mélodiques que l'on juge à-propos de faire, moyennant que ces cadences soient conséquentes entr'elles.

N. B. Quoiqu'il y ait plusieurs *la* à cette Basse, il est censé n'y en avoir qu'un seul, et c'est pourquoi je lui donne le nom de *tenue*. On lui donne aussi celui de *pédale*, parce que, sur l'orgue, on se sert le plus souvent du clavier de pédale, qui est la Contre-Basse de l'orgue, pour exécuter ces sortes de passages.

Troisième cadence : *la sol si*♭ *ut*♯ *– la fa la ré*. Cette cadence est l'inverse de la seconde cadence.

Quatrième cadence : *ut*♯ *la ut*♯ *mi – ré la ré fa*. *Sol* et *mi*, écrits en petites notes, sont des notes de Mélodie.

Cinquième cadence : *sol*♯ *ré fa – la ut*♯ *mi*.

L'antécédent de cette cadence *sol*♯ *ré fa* est l'Accord de septième diminuée de la quarte chromatique, qui amène très-bien le Repos de la Dominante *la ut*♯ *mi*.

Le lien *la sol*♯ *la sol*♯ *la sol*♯ *la*, est composé d'une note d'Harmonie *la* et d'une note de Mélodie *sol*♯.

Quatrième vers.

C'est la répétition du précédent.

Cinquième vers.

Première cadence : *sol** *la.* Cadence mélodique.

Deuxième cadence : *sol* * *la.*

Le conséquent de la troisième cadence est un Accord semi-harmonique $\frac{la}{fa}$.

La quatrième cadence est composée des deux tierces $\frac{fa\ mi}{ré\ ut}$*.

A la seconde Partie, après le *fa*, il est censé y avoir une virgule : *fa*, *réut**. Ce *fa* suppose un antécédent non exprimé, ce qui a lieu, comme je l'ai déjà remarqué, au commencement de beaucoup de vers.

Le sixième vers est semblable au précédent, ainsi que le septième, à l'exception que sur la terminaison de ce dernier il y a un cri général, *mi ut sol si*^{b}, qui porte la modulation en *fa* majeur.

Neuvième vers. (En *fa* majeur.)

Ce vers est composé de six cadences Harmoniques. Les notes de Mélodie y sont marquées en petites notes.

La première cadence a pour Conséquent l'Accord de septième mineure chromatique de la Tonique *fa la ut mi*^{b}, qui est renversé, *mi*^{b} *fa la ut*, et donne l'Accord de Triton.

Le premier renversement de ce même Accord fondamental forme le conséquent de la seconde cadence et l'antécédent de la troisième.

L'Accord de septième mineure de la sixième note du ton avec tierce majeure chromatique *ré fa*♯ *la ut*, forme l'antécédent de la quatrième cadence, sous la forme de petite sixte majeure chromatique.

Le conséquent de cette même cadence est formé par l'Accord imparfait de la note sensible *mi sol si*♭, sous la forme de sixte *sol si*♭ *mi*.

Observation. Pour abréger, je ne dis rien des cadences, que l'on est censé bien connaître : elles s'expliquent assez d'elles-mêmes par la manière dont je les ai écrites, et par la ligne des Accords fondamentaux qui est à la dixième portée de l'accolade.

Dixième vers.

Le conséquent de la première cadence et les deux cadences suivantes sont semi-harmoniques, sur une *tenue* ou *pédale*.

La seconde cadence de ce vers est semi-harmonique et diatonique $\frac{si\,\flat}{sol}$ sur *fa*.

La troisième $\frac{si\,\natural}{sol}$♯ sur *fa* est chromatique et semi-harmonique.

La quatrième est harmonique ; elle a pour antécédent l'Accord parfait de la Tonique *fa la ut*, et pour conséquent l'Accord de septième majeure de la même note, *fa la ut mi*.

La cinquième cadence a pour antécédent l'Accord de septième mineure chromatique de la Tonique, avec quinte superflue chromatique, *fa la ut*♯ *mi*♭ sous la forme *fa mi*♭ *la ut*♯ ; car on ne peut présenter cet Accord sous celle *fa la ut*♯ *mi*♭ sans blesser l'oreille par la tierce diminuée *ut*♯ *mi*♭.

Le conséquent $\frac{ré}{si\,\flat}$ de cette cinquième cadence est

doublement retardé par la double *appoggiatura* $\frac{ut}{la}$ $\frac{mi}{ut\,\natural}$, qui sont des notes de Mélodie et de goût, et qui, étant accompagnées de tierces, forment des Accords semi-harmoniques.

Ces Notes de Mélodie sont écrites en petites notes.

La sixième cadence a pour antécédent l'Accord parfait de la seconde, *sol si*$^{\flat}$ *ré*, sous la forme de sixte, et pour conséquent l'Accord parfait de la Dominante *ut mi sol.*

Onzième vers.

Ce vers est composé de trois cadences.

La première est *ut–si* $\natural$ Le zéro qui est sur le premier *si* $\natural$, marque qu'il n'est compté pour rien: c'est une anticipation mélodique; mais il faut observer qu'une anticipation de cette nature est très-expressive, et n'a pas l'inconvénient des anticipations harmoniques qui, prévenant les désirs, les empêchent de naître.

La seconde cadence a pour antécédent l'Accord de septième de la seconde note du Ton, sous la forme de fausse quinte *si* $\natural$ *ré fa sol.* Le *si* $\natural$ est la quarte chromatique du Ton de *fa.*

Le conséquent de cette cadence est l'Accord parfait majeur de la Dominante *ut mi sol.*

La troisième cadence est *ut fa la-ut mi sol.*

On peut regarder $\frac{la}{fa}$ comme notes de Mélodie; alors il n'y a plus que deux cadences Harmoniques dans ce vers.

Douzième vers.

La première cadence de ce vers est *ut-ré*$^{\flat}$. J'en ai

supprimé l'anticipation mélodique pour faire mieux voir qu'elle ne compte pour rien en Harmonie.

La seconde cadence a pour antécédent l'Accord parfait majeur et sixte superflue de la sixte du Ton, qui est mineure et chromatique *ré*♭ *fa la*♭ *si*♮, et pour conséquent l'Accord Parfait majeur de la Dominante.

Il faut remarquer que ce *ré*♭ n'est pas en *fa* mineur, mais en *fa* majeur, et c'est pourquoi je dis qu'il est chromatique ; s'il était en *fa* mineur, ce *ré*♭ serait diatonique.

Pour qu'il fût en Fa mineur, il faudrait que la Période qui finit avec le quatorzième vers, se terminât sur l'Accord parfait mineur de *fa*, et que le *la* et le *ré* de la mesure qui précède la chûte de cette Période fussent tous deux bémols, ainsi que le *ré* de la mesure qui est avant celle-ci.

Observation. L'Accord parfait majeur et sixte superflue de la cadence précédente ne se fait entendre sur le *ré*♭ que successivement.

L'antécédent de cette cadence est en quelque sorte double, car on n'entend d'abord que *ré*♭ *la*♭ *fa*, qui est l'Accord parfait mineur de la sixte mineure chromatique, et puis *ré*♭ *fa si*♮ ; et ce dernier Accord, composé d'une tierce majeure et d'une sixte superflue (ou cette portion d'Accord) se prolonge ensuite sur une partie de la durée de la Basse du conséquent. Au moyen de ce, on peut regarder *ré*♭ *fa la*♭ comme formant une cadence avec *ré*♭ *fa si*♮, et *ré*♭ *fa si*♮ comme formant une seconde cadence avec *ut mi ut*.

Le onzième vers offre aussi un double antécédent de cette espèce *ré sol*. (Deuxième cadence.)

Treizième vers.

La première cadence de ce vers est Ut-*ut ;* elle est Harmono-mélodique.

La deuxième cadence a pour antécédent le *si*^{b}, sur lequel on pourrait supposer l'Accord de Triton.

Le conséquent est l'Accord de sixte *la ut fa.*

La troisième cadence a pour antécédent l'Accord de fausse quinte chromatique *la ut mi*^{b} *fa*, et pour conséquent l'Accord parfait mineur chromatique de la quarte *si ré*^{b} *fa.*

La quatrième cadence a fondamentalement pour antécédent l'Accord parfait mineur chromatique de la Tonique *fa la*^{b} *ut*, sous la forme de sixte *la*^{b} *ut fa*, et pour conséquent l'Accord parfait majeur chromatique de la seconde note *sol si*$^{\natural}$ *ré.*

La cinquième cadence a pour antécédent l'Accord de septième mineure avec tierce majeure chromatique de la seconde note du Ton *sol si*$^{\natural}$ *ré fa ;* et pour conséquent l'Accord de septième de la Dominante.

La sixième cadence a pour antécédent l'Accord de septième mineure de la seconde *sol si*^{b} *ré fa*, qui se fait entendre par superposition sur la Dominante *ut ;* elle a pour conséquent l'Accord de septième de la Dominante.

Quatorzième vers.

Première cadence : antécédent, *ut mi sol ;* conséquent *ut mi la ut* ou *ut mi sol ut*, en considérant le *la* de l'Alto comme une note Mélodique.

Deuxième cadence : *ut mi sol si*^{b}*-fa ut fa la.* Le

*sol** du premier violon, ainsi que la première de chaque grouppe de deux triples croches est une note de Mélodie qui ne compte pas en Harmonie, et c'est pour cette raison que je les ai marquées en *petites notes*, à la sixième portée de l'accolade.

Troisième cadence : *fa-si*^{b} *fa sol ré.*

Quatrième cadence : *sol-la fa la ut.*

Cinquième cadence : *si*^{b} *ré fa si*^{b} *- ut fa la.*

Sixième cadence : *ut si*^{b} *mi sol-fa la fa.*

Lien : la fa, fa fa, fa fa.

Quinzième vers.

La quatrième cadence du *lien* est à-la-fois la première cadence du quinzième vers.

Première cadence : *fa-la ut fa.*

Deuxième cadence : double antécédent, *la ut fa, la ;* conséquent, *si*^{b} *ré sol.*

N. B. Pour suppléer aux détails des Accords que j'omets, soit pour éviter les redites, soit pour abréger, il faut jeter un coup-d'œil sur la dernière portée de chaque accolade, où j'ai placé les Accords sous leur forme originelle et fondamentale.

Quand la Basse continue est la première note de la Basse fondamentale, c'est que l'Accord est sous sa première forme d'Accord parfait ou de septième.

Si c'est la seconde note de l'Accord qui se trouve à la Basse continue, c'est que l'Accord est sous sa seconde face. Cette seconde face, dans les Accords de septième, est toujours un Accord de *tierce, quinte et sixte.*

Mais ces intervalles ne sont pas toujours tous majeurs ou mineurs, ou superflus ou diminués, et c'est

pourquoi leur désignation varie souvent un peu, suivant l'endroit de la gamme diatonique ou chromatique d'où ils sont pris.

Par exemple, *fa la ut ré*, premier renversement de *ré fa la ut*, est un Accord dont les trois intervalles sont majeurs. Dans *fa*♯ *la ut ré* ils sont tous mineurs; et comme la quinte mineure s'appelle ordinairement la fausse quinte, cet Accord est généralement connu sous le nom de fausse quinte.

Dans *fa la ut ré*♯, la tierce et la quinte sont majeurs; mais la sixte est superflue, ce qui lui fait donner le nom de sixte superflue et quinte juste.

Quand c'est la troisième note d'un Accord fondamental de septième qui est à la Basse continue, alors c'est toujours un Accord de *tierce*; *quarte et sixte*, nommé *Accord de petite sixte*. Mais, ainsi que je viens de l'observer à l'égard des intervalles de l'Accord précédent, les intervalles de celui-ci varient aussi du majeur au mineur, du mineur au superflu, et occasionnent par-là quelques changemens de dénominations. Ainsi, dans l'Accord de petite sixte *ré fa*♯ *sol si*, la tierce, la quarte et la sixte sont majeurs. Dans *ré fa sol si* la tierce est mineure. Dans *ré*♭ *fa solsi*♮, la tierce est majeure, la quarte superflue ainsi que la sixte. Dans *ré fa sol si*♭, la tierce et la sixte sont mineures; la quarte est majeure ou juste.

Quand c'est la troisième note d'un Accord de septième, pris fondamentalement, qui est la note de Basse continue, alors c'est un Accord de seconde composé d'une seconde, d'une quarte et d'une sixte. Mais ces trois intervalles subissent les mêmes changemens que les précédens, et ces changemens en

occasionnent aussi dans la dénomination des Accords.

L'Accord *fa sol si* ^{b} *ré*, où les trois intervalles sont majeurs, s'appelle simplement Accord de seconde, quand le *si*^{b} est diatonique. L'Accord de seconde *fa sol si ré* s'appelle Accord de *Triton*, parce qu'il tire son nom de la quarte *fa si*, qui est de trois tons. *Fa sol*$^{\#}$ *si ré* s'appelle Accord de seconde superflue, à cause de l'intervalle *fa sol*$^{\#}$, qui est d'un ton et demi.

L'Accord de seconde *si ut mi sol* ou *mi fa la ut*, est un Accord de seconde mineure, par rapport au semi-ton *si-ut* : c'est-là ce qu'il faut avoir présent à la mémoire, en étudiant cette analyse.

Troisième cadence du quinzième vers, *si*^{b} *ré fa sol-ut mi sol*.

Quatrième cadence, antécédent double, *ut mi sol si*^{b}, *ut mi sol ut* ; conséquent *re fa la*. Cette proposition harmonique est celle qu'on nomme *Cadence interrompue*. Elle a pour Antécédent l'Accord de septième ou l'Accord parfait de la Dominante, et pour Conséquent l'Accord parfait de la sixte.

Il y a ici un *lien*, semblable au précédent, qui lie le premier au second Hémistiche.

Cinquième cadence, *fa-la ut fa*.

Sixième, *la ut fa la-si*^{b} *ré fa sol*.

Septième, *si*^{b} *ré fa sol-ut mi sol*.

Huitième, *ut mi sol si*^{b}*-fa la fa*.

Le *lien* qui attache ce grand vers au suivant, est composé des trois cadences semi-harmoniques $\frac{la\ sol}{fa\ mi}$, $\frac{fa\ mi}{ré\ ut}$, $\frac{fa\ mi}{ré\ ut}$.

Seizième vers.

L'antécédent de la première cadence se trouve, comme cela doit être, dans le lien, et c'est lui qui attache particulièrement le quinzième au seizième vers.

Première cadence, $\frac{ré}{si\,b}$ – *la ut fa.*

Deuxième cadence, *la ut fa – si* ^{b} *ré fa sol.*

Troisième cadence, *si* ^{b} *ré fa sol – ut mi sol si* ^{b}.

Quatrième cadence, *ut mi sol si* ^{b} *ré – ré fa la.*

Cinquième cadence, *re fa la – la ut fa.*

Sixième cadence, *la ut fa – si* ^{b} *ré fa sol.*

Septième cadence, *si* ^{b} *ré fa – fa la ut.*

Huitième cadence, *la ut fa – si* ^{b} *ré fa sol.*

Neuvième cadence, *ut mi sol si* ^{b} *– fa la.*

Dix-septième vers.

Première cadence, *mi* ^{b} *fa la* ou *mi* ^{b} *fa la ut*, de l'Accord de septième mineure chromatique de la Tonique, *fa la ut mi* ^{b}.

Conséquent, *mi* ^{b} *fa** *la ut*, de *fa** *la ut mi* ^{b}, septième diminuée chromatique de la tonique chromatique *fa**.

Deuxième cadence, *ré fa** *la* et *ré fa** *la ut*, Accord parfait de la sixième note du ton de *fa*, avec tierce majeure chromatique. Conséquent, *si* ^{b} *ré sol.*

Troisième cadence, *la fa** *la – sol sol si* ^{b}, cadence semi-harmonique.

Quatrième cadence, *fa la ut – si* ^{b} *ré.*

Cinquième cadence, *si* ^{b} *ré sol – ut fa la.*

Sixième cadence, *ut sol mi – fa la fa.*

Le dix-huitième vers est semblable au dix-septième.

Dix-neuvième vers.

Première cadence, *ut-si*$^{\flat}$ *ut mi.*
Deuxième cadence, *si*$^{\flat}$ *ut mi-la ut fa.*
Troisième cadence, *la ut fa-mi ut sol.*
Quatrième cadence, *mi ut sol-fa ut la.*
Cinquième cadence, *ré fa si*$^{\flat}$ *la fa ut.*
Sixième, *si*$^{\flat}$ *fa ré-la fa ut.*
Septième cadence, *ré fa la-ut fa la.*
Huitième cadence, *ut mi sol-fa.*
Le vingtième vers est semblable au dix-neuvième.

Vingt-unième vers.

Première cadence, *ut-ut.*
Deuxième cadence, *ut sol si*$^{\flat}$ et *ut mi sol-fa.*
Le vingt-deuxième vers en est la répétition.

Vingt-troisième vers.

Première cadence, *fa ut la-fa ut la*, cadence harmono-rhythmique.
Deuxième cadence, *fa fa*, cadence rhythmique simple.

Vingt-quatrième vers.

Première cadence, *fa ré sol*$^{\sharp}$ *si*$^{\natural}$*-fa ré sol*$^{\sharp}$ *si*$^{\natural}$. Accord de septième diminuée de la seconde note du Ton superflue et chromatique. Cette cadence est Harmono-rhythmique, parce qu'elle est formée par la répétition du même Accord.
Deuxième cadence, *mi-mi*, cadence rhythmique.

Vingt-cinquième vers.

Première cadence, *mi si*^{b} *sol ut*$^{\#}$ – *mi la sol ut*$^{\#}$.

Deuxième cadence. L'antécédent de cette cadence a pour Conséquent le premier Accord du premier vers.

Ces trois derniers petits vers ne sont même qu'un *lien* qui attache la fin de la première reprise avec son commencement.

Des cadences Mélodiques du 1er. *violon.*

Premier vers.

N. B. Pour faire mieux connaître les cadences Mélodiques, j'ai écrit une seconde fois le premier violon à la cinquième portée de chaque accolade, mais selon ses divisions cadençales.

La première cadence mélodique n'est composée que d'une seule Note, du *ré*, qui est une blanche.

Elle n'a point d'antécédent, pas plus que la seconde cadence qui la suit.

La troisième cadence est *ré-ré*; elle est rhythmique. (*Voyez*, chapitre XIII, ce qui est dit des cadences.)

La quatrième est *ut*$^{\#}$ *ré*.

La cinquième *ré–ré*.

La sixième cadence mérite une attention particulière, à cause de la répétition et prolongation de l'antécédent *fa fa* qui retarde le conséquent *mi*. C'est ce qui est désigné par les zéros, et au-dessous par la petite note *fa*. On pourrait la considérer comme formant deux cadences *fa fa* et *fa mi*.

La septième cadence est également digne de remarque, à cause des notes de goût *ré* et *si*^{b}.

On peut aussi la considérer comme une double cadence mélodique *ré ut*※, *si*♭ *la*.

La huitième est *sol fa*; la neuvième *si*♭ *la*; la dixième *sol*※ *la*.

Second vers.

Les sept premières cadences de ce vers sont la répétition des sept premières du vers précédent.

La huitième est *sol sol*; la neuvième, *fa mi*; la dixième *si*♭ *si*♭, la onzième *la ut*※, la douzième, *mi ré*.

On pourrait ne faire qu'une seule cadence de la huitième et de la neuvième *sol mi*, et regarder le second *sol* et le *fa* qui le suit comme nuls; c'est ce que j'indique par les deux zéros. En regardant comme nul le second *si*♭ de la dixième cadence, c'est le *la* suivant qui sert de conséquent au premier *si*♭, *si*♭ *la*. L'*ut*※ devient alors l'antécédent du *ré*, *ut*※ *ré*, et le *mi* double l'antécédent.

La cadence *ut*※ *mi-ré* peut donc être regardée comme ayant un double antécédent ou comme étant une double cadence, dont la première, composée du seul *ut*※, n'a point d'antécédent ou de premier membre.

Troisième vers.

Première cadence, *la*; deuxième, *la sol*; troisième, *la si*♭, quatrième, *ut*※ *ré*; cinquième, *mi sol*; sixième, *fa mi*.

Le *lien* est composé de trois cadences, *la*, *sol*※ *la sol*※ *la*. Le dernier *sol*※ du lien est l'antécédent de la première cadence du vers suivant.

Quatrième vers.

Remarquez que la seconde cadence a une *appuyée*, une prolongation, le *ré* marqué d'un zéro, ce qui rend en quelque sorte cette cadence double; car on peut supposer *re ré*, *ré ut*$^{\#}$, quatre croches.

Les autres cadences se montrant assez d'elles-mêmes, je les passe sous silence.

Neuvième vers.

La seconde cadence de ce vers n'a point de conséquent.

La troisième a un double antécédent, *ré ré mi*^{b}.

La sixième est dans le même cas, *la ut-si*^{b}.

Dixième vers.

Chaque note syncopée est une cadence à elle seule. Sa première moitié en est l'antécédent, et sa seconde moitié le conséquent.

Deuxième cadence, *si*^{b}; troisième, *si* $\natural$; quatrième, *ut*; cinquième, *ut*$^{\#}$.

Sixième, *mi ré*; septième, *ut si*^{b}; huitième, *la sol.*

Onzième vers.

La première cadence du premier violon n'est composée que du *ré*; deuxième, *sol sol*; troisième, *la sol.*

Douzième vers.

Après les deux cadences de la Basse *ut ut*, *si*^{b} *la*, viennent les deux premières du violon, qui sont une imitation de celles-ci à la quarte, *fa fa*, *mi*^{b} *ré*^{b}.

Le second *mi*^{b}, sur lequel j'ai mis un zéro est une note de goût, qui ne compte pas. Troisième cadence, *ut si*$^{\natural}$.

Le second *ut* de cette cadence ne compte pas.

La quatrième cadence est *si*^{b} prolongé.

Douzième vers.

Première cadence, *sol ut ;* deuxième, *si*^{b} *la*, en considérant le *sol*$^{\#}$ comme nul ou comme double antécédent.

Les chiffres d'en haut 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, marquent qu'on peut envisager ce vers comme contenant dix cadences mélodiques.

Ceux au-dessous marquent que l'on peut le considérer aussi comme n'en renfermant que six. Alors tout ce qui est écrit en petites notes ou notes surnuméraires devient nul.

Quinzième vers, premier hémistiche.

Ce vers peut être envisagé de plusieurs manières.

Première cadence, *fa fa ;* deuxième, *la sol ;* ou, première, *fa mi ;* deuxième, *fa si*^{b} ; troisième, *la sol ;* ou bien, première cadence, *fa ;* deuxième cadence, *mi fa ;* troisième, *si*^{b} *la* ; quatrième, *la sol*, et ainsi du reste, en suivant les indications des chiffres.

Seizième vers, premier hémistiche.

Les cadences Mélodiques en triolets sont de trois Notes au lieu de deux.

Deuxième cadence, *mi fa la ;* troisième cadence, *sol fa ut.*

Dans ces cadences, chaque antécédent a sa note de goût.

Dans la quatrième cadence, l'antécédent et le conséquent ont chacun leur note de goût, leur appui, ou *appuyure* (1).

Cinquième, *si*♭; sixième, *la sol fa*; septième, *mi ré ut*; la huitième est aussi de quatre notes, *si*♮ *ut ut*♯ *ré*; neuvième, *si*♭ *sol*♯ *la*.

Second hémistiche.

Première cadence, *fa*; deuxième, *la ut fa*.

Cette seconde cadence est composée de trois notes d'Harmonie *la ut fa*, ce qui prouve que ce n'est pas seulement dans les endroits où l'on peut supposer une note de goût que les triolets comportent trois notes pour chaque cadence, *et que c'est au rhythme qu'il faut attribuer cette différence*. Cela est si vrai, que dans la mesure à $\frac{6}{8}$, quand il s'y trouve six croches, elles cadencent aussi de trois en trois, mais non comme elles sont écrites pour la division des tems de la mesure, mais selon la division logique, selon le sens qu'elles forment entre elles.

Pour voir la différence de ces deux manières de diviser les Notes, il faut comparer la première portée de l'accolade du seizième vers avec la cinquième. Sur la première portée, les notes sont écrites selon la division arithmétique, selon la division des tems de la mesure. A la cinquième portée, elles sont groupées selon la division du sens de la phrase, selon les propositions musicales.

Troisième cadence, *la ut fa*; quatrième, *mi ré ut*, et ainsi de suite.

---

(1) Mot forgé d'après l'italien, *appoggiatura*.

Dix-septième vers.

Troisième cadence, *ut ut* * *ré*. Le conséquent a pour note de goût l'*ut**.

Quatrième cadence, *si*^{b} *sol fa*. Cette cadence a deux antécédens, tous deux pris dans l'Harmonie *si*^{b} *sol*.

Dix-neuvième vers.

Sixième cadence, *ré ré ut*. Le second *ré* est note de goût. On peut donc répéter l'antécédent pour en faire une note de goût qui prend la moitié de la durée du conséquent. Dans la septième cadence, c'est au contraire sur l'antécédent qu'on a pris la durée de la note de goût, qui est le premier *la*, et c'est le conséquent *la* qui est répété.

On peut aussi envisager cette septième cadence de la manière dont je l'ai écrite dans le vingtième vers, qui est la répétition du dix-neuvième.

Septième cadence. Le *si*^{b} est ici regardé comme la note de goût, et c'est pourquoi il est écrit en petite note.

Vingt-unième vers.

Première cadence, *fa la ut*.

Deuxième cadence, *ut ut ut*. Cette seconde cadence est une preuve d'une autre nature, encore, que c'est au rhythme que nous sommes redevables des cadences mélodiques composées de trois notes.

Ce que j'ai dit à cet égard de la mesure à six huitièmes de ronde, est applicable à toutes les mesures ternaires, puisque la mesure à $\frac{6}{8}$ n'est qu'un double ternaire, et que c'est comme ternaires que les trio-

lets forment des cadences de trois notes chacune. Ainsi les noires de la mesure à $\frac{3}{4}$ doivent se scander de trois en trois, comme les croches des mesures à $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ et $\frac{12}{8}$.

Relisez ce qui est dit page 279 et suivantes, vous y verrez que ces cadences de trois Notes supposent une ellypse, un retranchement, au moyen duquel deux cadences n'en font plus qu'une. En effet, au lieu des triolets en doubles-croches qui sont au seizième vers, que l'on mette des triples croches, de quatre en quatre, alors toutes les cadences de trois notes disparaîtront, et seront remplacées chacune par deux cadences, composées de deux notes seulement.

Conclusion sur les diverses Cadences.

Il résulte de l'analyse précédente, 1°. qu'il est des Cadences mélodiques et des Cadences harmoniques qui sont privées d'antécédent, et que ces Cadences se rencontrent particulièrement au commencement d'un vers ou d'une période.

2°. Qu'il est des Cadences qui ont une note de goût après leur antécédent, et que cette note est tantôt prise sur la durée de l'antécédent, et tantôt sur celle du conséquent.

Sur la durée de l'antécédent, comme à la septième cadence du dix-neuvième vers, *si*^{b} *la la.*

Sur la durée du conséquent, comme à la sixième cadence du même vers, *ré ré ut ;* et à la troisième cadence du dix-septième vers, *ut ut*$^{\#}$ *ré.*

3°. Qu'il est des cadences composées de trois notes, lesquelles notes peuvent être toutes trois du même Accord, comme dans la première cadence *fa*

la ut du vingt-deuxième vers, et comme dans la première, *ré sol*$^{\#}$ *si* du vingt-quatrième vers, et dans la deuxième, *si*$^{\natural}$ *si*$^{\natural}$ *si*$^{\natural}$ du même vers.

4°. Que les deux premières de ces notes peuvent être prises dans un Accord, et la troisième dans un second Accord, comme à la troisième cadence du vingt-unième vers, *si*^{b} *sol fa*, ou comme à l'Alto de la même cadence *sol mi fa*, ou de toute autre manière renversée de celles-ci, telles que *sol si*^{b} *la*, *mi sol fa*, *sol si*^{b} *ut*, *ut si*^{b} *sol*, *ut si*^{b} *mi*, *sol si*^{b} *ut*, *ut sol si*^{b}, etc.

5°. Que dans ces trois notes, la première peut être *appuyée* sur une note de Mélodie, et celle-ci être suivie d'une note d'Harmonie, comme dans *mi ré ut* de la quatrième cadence du second hémistiche du vingt-sixième vers.

La cinquième cadence, *si*^{b} *la sol* de ce même vers n'est pas pareille à la précédente. Dans *mi ré ut*, il n'y a que l'*ut* qui soit note d'Harmonie et de l'Accord *fa la ut*. Le *mi* est une note de *surmélodie*, le *ré*, une note de Mélodie.

La note de Mélodie s'appuie sur la note d'Harmonie, et en est la note de goût.

La note de *surmélodie* s'appuie sur la note de Mélodie, et en est la note de goût. Dans la cadence *si*^{b} *la sol* de ce vers, le *la* et le *sol* sont de l'Harmonie; le *la* est de *la ut fa* ou *fa la ut*; le *sol* est de *si*^{b} *ré fa sol* ou *sol si*^{b} *ré fa*; le *si*^{b} est la seule note mélodique de cette cadence. Dans la cadence suivante, au contraire, *la* et *fa*$^{\#}$ sont de Mélodie; le *sol* seul est note d'Harmonie.

Des Modulations de cette première Reprise.

Toute cette Reprise est modulée en *ré* mineur et en *fa* majeur, avec quelques nuances chromatiques, que bien des gens, il est vrai, prennent pour d'autres modulations. Il n'est donc pas nécessaire, il n'est pas même convenable de faire entendre un plus grand nombre de modulations dans une première Reprise; d'abord, parce qu'en général les modèles fournis par les plus grands maîtres n'en contiennent guère davantage, et parce qu'il faut ménager la ressource puissante des Modulations et des Transitions subites pour la seconde partie d'un grand morceau, puisque l'on n'a plus à y placer que des répétitions transposées des chants de la première Reprise, et sur-tout parce que c'est-là que l'on doit faire mouvoir les plus grands ressorts, et chercher à exciter les plus profondes émotions.

Des Périodes.

Les deux premières Périodes sont en *ré* mineur.

La première contient deux grands vers, de quatre mesures chaque.

L'hémistiche du premier vers se termine, au Chant, sur la tonique *ré;* mais ce *ré* porte sur la quarte et sixte *la ré fa*, ce qui ne laisse pas de repos à l'Harmonie.

Le second hémistiche se termine sur *fa*, seconde note de l'Accord parfait de la tonique, ce qui ne termine qu'à demi, et convient très-bien dans cet endroit, puisque le dessein de l'auteur est de faire entendre une seconde fois la même phrase. Ce *fa* est suivi d'une petite *queue* ou complément, *si*^{b} *la sol*$^{\#}$ *la*, qui, finissant sur la quinte *la*, fait encore

mieux connaître que la période n'est pas achevée.

Cette ajouture est imitée ensuite par le second violon et l'Alto, et devient un *lien* qui attache le premier au deuxième vers.

Le premier hémistiche du second vers se termine au chant sur la Tonique; mais il porte sur l'Accord de quinte majeure et sixte superflue *si*^{b} *ré fa sol*$^{\#}$, ce qui laisse encore moins de repos à l'Harmonie que la quarte et sixte du vers précédent, par la raison que rien n'appelle son conséquent avec plus d'énergie que ce bel Accord, où les quatre Parties n'ont qu'un mouvement d'un semi-ton à faire. *Mozart* n'a d'abord sauvé que le *si*^{b} de la Basse; il a prolongé dans les autres Parties les trois autres notes de l'Accord. Au moyen de cette prolongation, il a pu conserver le *fa*, quinte juste de *si*^{b} jusqu'à la fin, ce qu'il n'eût pas fait si les Parties se fussent sauvées toutes à-la-fois, parce qu'il aurait voulu éviter les deux quintes justes $\frac{fa}{si\,b}$ $\frac{mi}{la}$.

J'avoue cependant que si l'on peut tolérer quelque part les deux quintes justes, c'est dans les cas semblables à celui-ci, où *la modulation est dessinée si fortement, que les deux quintes ne peuvent faire dévier l'oreille.* Malgré cela, il ne faudrait pas placer deux quintes dans les Parties extrêmes, parce que c'est de cette manière qu'elles nuisent le plus à l'unité; il faudrait les présenter sous la forme *si*^{b} *ré fa sol*$^{\#}$ *la ut*$^{\#}$ *mi la* ou sous celle *si*^{b} *fa sol*$^{\#}$ *ré-la mi la ut*$^{\#}$; mais le mieux encore est de les éviter entièrement, quoique ce soit du plus grand rigorisme. On les évite en faisant *fa ré* à la Partie qui fait le *fa*, ou par un retardement du Dessus ou de la Basse.

Le second vers finit au Chant sur la tonique *ré*, qui porte sur l'Accord parfait de la tonique *ré fa la ré*, amené par l'Accord de septième de la Dominante, ce qui termine on ne peut pas mieux la Période Harmonique.

Ici se trouve un *lien* à la Basse qui attache la première Période à la seconde. Après les deux bonnes marches de Basse continue *ré, ut si♭, la sol, la ré: ré, ut si, si♭ la, la si♮, ut♯ ré, sol la, la ré, Mozart* n'étant pas dans le dessein de s'élever et de faire du fracas, ne pouvait rien placer de mieux qu'une *tenue* de Dominante. On peut regarder cette *tenue* comme existant pendant toute la deuxième Période, durant laquelle on pourrait toujours faire entendre un *la*; car les petites interruptions que l'on y trouve, ne sont là que pour éviter la monotonie.

Cette seconde Période contient six petits vers; depuis le troisième jusqu'au huitième inclusivement. Le premier se termine sur la quinte de la Dominante *mi*, qui porte sur *la ut♯ mi*, Accord parfait majeur de la Dominante.

Le second se termine de même; mais en outre que par cette répétition le repos acquiert plus de force, il en tire encore davantage de la tournure de la phrase de Chant qui est d'une plus grande expression au quatrième vers qu'au troisième. *La, ré ré ut♯, si♭ la, sol sol, fa mi.*

Le cinquième vers est une sorte de complément du quatrième; il est successivement répété par les quatre Parties, et c'est sur la dernière note de cette répétition placée à la Basse dans le huitième vers, que l'auteur a placé la Transition par laquelle il passe de *ré* mineur en *fa* majeur. Assurément, ce

changement de Ton serait des plus ordinaires, si *Mozart* n'eût pris soin de l'opérer dans le moment le plus inattendu. C'est ainsi que ne voulant pas s'écarter d'un chemin battu, parce qu'il est le véritable, il supplée au piquant de la nouveauté par le plaisir de la surprise, en nous transportant, d'un coup de baguette, dans un lieu où il eût pu nous conduire par la porte, qui est connue de tout le monde, et ouverte à tous.

La troisième Période contient le neuvième, le dixième, le onzième et le douzième vers.

Le premier hémistiche du neuvième vers se termine au chant sur *mi*^{b}, septième mineure chromatique du ton de *fa* majeur, qui porte sur l'Accord de fausse quinte *la fa ut mi*^{b}. Beaucoup de Musiciens prenant ce *mi*^{b} pour une note diatonique se croiront là en *si*^{b} majeur, mais ils auront tort. Pour que cet endroit fût en *si*^{b} majeur, il faudrait que le vers se terminât dans ce même Ton de *si*^{b}, et il se termine, au contraire, en *fa* majeur, sur l'Accord de fausse quinte *mi sol ut si*^{b} (1).

Cette manière de suspendre plusieurs fois le sens de la phrase par une fausse quinte ou toute autre dissonnance, et de rendre le vers suivant nécessaire à son complément, est d'un grand Musicien, comme il est d'un bon poëte d'éviter de faire toujours tomber ses vers deux à deux.

Après le Repos de Dominante qui termine le

(1) Je dis *mi sol ut si*$_{b}$ et non *mi sol si*^{b} *ut*, pour suivre la Partition dans laquelle le *si*^{b} est la note la plus aiguë : c'est ainsi que j'en ai usé dans beaucoup d'autres endroits de cette analyse.

dixième vers, l'auteur aurait pu faire une *tenue* de Dominante qui eût occupé le onzième et le douzième vers; mais il s'en est abstenu, parce qu'il avait déjà employé ce moyen aux troisième et quatrième vers. Il n'a cependant fait ici que déguiser cette *tenue*, qui, au fond, existe; mais le moyen qu'il a employé est ingenieux et bien dans la nature. Il fait prendre la parole à la Basse, qui dit : *ut si♮ si♮ la si ut :* les violons y répondent. Ensuite l'Alto dit : *ut ré♭ ré♭ ut ré♭ ut*, et les violons répondent une seconde fois.

Le douzième vers pourrait être mis à la place du onzième, et celui-ci à la place du douzième ; mais la graduation serait manquée; les coups les plus forts seraient frappés les premiers. D'abord, sous le rapport de l'Harmonie, parce que l'Accord de fausse-quinte *si♮ ré fa sol* ou *si♮ fa sol ré* est bien moins énergique que celui de quinte juste et sixte superflue *ré fa la♭ si♮ ;* et sous le rapport de la Mélodie, parce que le chant *ré sol sol la sol* est bien moins expressif que celui *fa si♮ si ut.* Non-seulement ce dernier l'emporte sur l'autre par ses intervalles, par la fausse quinte *fa si♮* qui porte sur un *ré♭*, qui va descendre d'un semi-ton, et le *si♮* monter à l'*ut*, mais encore par l'élévation de ses intervalles, qui sont une tierce au-dessus du premier chant *ré sol sol.*

La quatrième Période est très-courte : elle n'est composée que du treizième et du quatorzième vers. On pourrait à la rigueur retrancher cette Période, mais ce serait grand dommage, car c'est l'une des plus savantes de ce morceau. Elle est dialoguée d'une manière bien serrée et bien pressante. On ne rencontre pas de telles phrases dans les ouvrages des

hommes qui ne joignent pas la science au génie, le génie à la sensibilité; la science de ce passage consiste dans les imitations et dans la manière dont elles sont distribuées et écrites ; la sensibilité, dans le chant du premier violon, pendant tout le treizième vers, unie à toute l'exaltation du génie, pendant le quatorzième.

Le treizième vers se termine sur la septième de la dominante *ut mi sol si*^{b}, qui suspend le sens de la phrase. Ce sens se termine au dixième vers par un repos de tonique amené selon la grande formule des repos de Période qui ont lieu sur la note principale du Ton, *la si*^{b} *ut ut fa.*

La cinquième Période contient le quinzième et le seizième vers. Ce sont deux grands vers, dont la césure a lieu sur la cadence rompue *ut mi sol si*^{b}-*ré fa la*, et qui se terminent par un repos sur la Tonique.

Ces deux vers sont faits sur l'une des grandes et belles marches de Basse continue *la si*^{b}, *ut ré; la si*^{b}, *ut fa.* Ces deux marches sont très-fréquentes; mais le lever du soleil l'est aussi, et n'en est pas moins beau, quoiqu'il ait lieu chaque jour.

Le chant, déjà noblement orné au quinzième vers, est plus travaillé et plus élégant encore au seizième.

La sixième Période est une petite Période qui ne contient que le dix-septième et le dix-huitième vers. Elle n'est en quelque sorte que le complément de la grande Période qui précède. Ces deux petits vers, qui sont la répétition l'un de l'autre, se terminent sur la tonique, selon la formule des finales. Pour éviter la monotonie d'une répétition exacte, l'auteur n'a fait entrer le premier violon qu'à la chûte du dix-sep-

tième vers et à l'octave au-dessus du second violon.

La septième Période est aussi du nombre des petites. Elle contient le vingtième et le vingt-unième vers.

Dans ces deux vers, qui sont la répétition l'un de l'autre, c'est le premier violon qui chante le premier. Le second violon répète au vingtième vers ce que le premier violon vient de dire, mais à l'octave au-dessous. L'Alto, qui fait la Basse au dix-neuvième vers, fait le second au vingtième, dans lequel le violoncelle reprend la parole.

La neuvième Période contient les cinq derniers petits vers de la première Reprise. Cette Période n'est guère que le complément de la précédente, dans le vingt-unième et vingt-deuxième vers. Dans le vingt-troisième, vingt-quatrième et vingt-cinquième vers, elle n'est qu'un *lien* qui rattache la fin au commencement de la première Reprise.

Le vingt-unième et le vingt-deuxième vers finissent chacun aussi par un Repos sur la Tonique; mais ici, au lieu d'une grande marche de Basse, il n'y a plus que deux mots, qui sont la répétition des deux derniers de la phrase précédente *ut fa*, *ut fa*; autrement, tant de repos de Tonique de suite feraient longueur et produiraient la satiété : c'est ce qu'il est essentiel d'éviter.

Le vingt-troisième, le vingt-quatrième et le vingt-cinquième vers ne sont que l'imitation du vingt-unième; mais dans le vingt-unième et le vingt-deuxième, le second Violon, l'Alto et la Basse ne parlent qu'après le premier, et y font une réponse. Dans les trois derniers au contraire, le second violon et l'Alto disent deux mots pendant que le premier Violon parle, et la Basse seule répond à ce dernier

et aux deux autres Parties par *fa fa*, *mi mi*, *la ré*, imitations de ce que l'Alto et le second Violon disent deux Croches avant, et de ce que la Basse elle-même a dit dans le vingt-unième et vingt-deuxième vers.

DE LA BASSE FONDAMENTALE.

Si j'ai placé ici une *Basse fondamentale* au-dessous de cette Partition, ce n'est pas comme une preuve de la légitimité des accords qu'elle contient; c'est pour montrer que l'on peut réduire de beaucoup le nombre de ces Accords, en les ramenant à leur ordre fondamental et originel.

Pour n'avoir plus à revenir sur cet article, je vais examiner les six règles que l'on trouve dans le *Dictionnaire de Musique* de J.-J. Rousseau, sur la marche que doit tenir la Basse fondamentale.

Première Règle.

« La Basse fondamentale ne doit jamais sonner » d'autres Notes que celles de la Gamme du Ton » où l'on est, ou de celui où l'on veut passer; c'est » la première et la plus indispensable de toutes les » règles auxquelles cette Basse est assujétie. »

Cela est vrai selon la manière dont je l'entends, mais non selon ce que *Rameau* a prétendu exprimer; car il regarde toutes les *Notes chromatiques* comme étrangères au Ton; tandis qu'elles ne le sont qu'au genre diatonique seulement, parce que ce genre n'admet en Ut que les sept quintes *fa ut*, *ut sol*, *sol ré*, *ré la*, *la mi*, *mi si*, *si fa*.

La dernière quinte, qui est fausse ou mineure,

est *la borne du Ton*, quand il est considéré diatoniquement, et comme ne renfermant que sept Cordes.

Mais le genre chromatique ne commence précisément qu'où le diatonique finit, et de la manière suivante, pour le chromatique ascendant.

Fa ut sol ré la mi si ; fa$^{\#}$ *ut*$^{\#}$ *sol*$^{\#}$ *ré*$^{\#}$ *la*$^{\#}$ *mi*$^{\#}$ *si*$^{\#}$.

Les sept dernières cordes, prises à part, sont diatoniques comme les sept premières. Mais comme nuances des sept premières, et comme leur étant subordonnées, elles sont toutes chromatiques, et le sont en raison du rang qu'elles occupent : en sorte que le *fa*$^{\#}$ est en *ut* majeur la note la moins chromatique, et le *si*$^{\#}$ la note la plus chromatique.

Le chromatique descendant se prend au rebours.

Exemple : *Si mi la ré sol ut fa ; si*^{b} *mi*^{b} *la*^{b} *ré*^{b} *sol*^{b} *ut*^{b} *fa*^{b}.

Ainsi, au lieu de sept cordes, la B. F. peut en avoir vingt-une.

Deuxième Règle.

« Sa marche doit être tellement soumise aux lois » de la Modulation, qu'elle ne laisse jamais perdre » l'idée d'un Ton qu'en prenant celle d'un autre ; » c'est-à-dire que la Basse fondamentale ne doit ja- » mais être errante ni laisser oublier un moment » dans quel Ton l'on est. »

Cette règle est vraie aussi, mais dans un sens beaucoup plus étendu que celui qu'on a voulu y attacher.

Il me semble que M. *Framery*, dont je partage l'opinion sur beaucoup de choses, n'a pas saisi ici le véritable état de la question dans la critique qu'il a faite de cette règle dans l'*Encyclopédie méthodique*.

Voici ses propres expressions :

Après avoir dit que la deuxième règle sur la B. F. n'a pas le même degré de vérité que la première, il ajoute :

« Il n'y a, dans une Gamme, que quelques notes » caractéristiques qui puissent servir à déterminer le » Ton, et encore ne le font-elles pas d'une manière » si distincte, que l'oreille n'y puisse être trompée. » La *note sensible*, par exemple, en faisant désirer la Tonique sur laquelle elle monte ordinairement, y produit un Repos qui donne le sentiment de cette Modulation. Mais qu'est-ce qu'une note sensible ? *C'est une note qui n'est séparée de la note supérieure que d'un semi-ton majeur.* Chaque gamme majeure offre deux Notes semblables, puisqu'il n'y a qu'un semi-ton de la troisième à la quatrième, comme de la septième à la huitième. Ainsi, quand on monte la gamme d'*ut*, on donne aussi-bien l'impression du ton de *fa* dans le passage de *mi* à *fa*, que celle du ton d'*ut* dans le passage de *si* à *ut*. Il est vrai qu'on distingue ces deux modulations l'une de l'autre, par l'emploi qu'on fait dans la première de la fausse quinte si^{b} qui n'est point une note de la gamme d'*ut*. Mais s'il faut deux notes simultanées, c'est-à-dire un accord, pour déterminer une modula-

» tion, comment le pourra-t-on faire *avec les notes* » *isolées de la Basse fondamentale ?* »

On voit, par ce qui précède, que M. *Framery* prétend qu'il n'y a dans une gamme que quelques notes caractéristiques qui puissent servir à déterminer le Ton. Je vais plus loin ; je soutiens, moi, qu'il n'en est aucune, *prise isolément*, qui puisse caractériser un Ton quelconque.

Il prétend aussi qu'une *note sensible* est celle qui n'est séparée de la Note au-dessus que par un semi-ton majeur; et moi, je dis que ce n'est pas comme semi-ton qu'une note est sensible, puisqu'elle a cela de commun avec la troisième note du Ton (ce que remarque très-bien M. Framery), mais comme formant une fausse quinte avec la quatrième note du Ton *si fa*. Ainsi, *sans fausse quinte*, ou sans triton, qui est son renversement, *point de note sensible*, point de Ton exclusivement caractérisé. (*Voyez page* 189, 214 *et suivantes de ce Cours.*)

Le passage *sol la si ut ré mi*, est aussi bien en *sol* majeur qu'en *ut* majeur : mais *sol la si ut ré mi fa* est exclusivement en *ut* majeur, *si ces Notes sont toutes diatoniques*. Comment peut-on s'assurer qu'elles sont toutes diatoniques ? Cela est prouvé chaque fois que rien de ce qui précède n'annonce le contraire. Pourquoi la fausse quinte diatonique directe ou renversée, peut-elle seule caractériser un Ton ? Parce qu'elle est seule *de son espèce*, dans un Ton, et *qu'elle est différente dans chacun.* Mais la *fausse quinte diatonique* caractérise-t-elle le *Mode* ainsi que le Ton ? Non. Pour que le Mode soit caractérisé, il faut que la tierce ou la sixte se fasse

entendre, comme dans *si ut ré* MI *fa*, ou dans *si fa sol* LA *sol sol ut;* phrases qui sont dans le Mode majeur d'*ut*.

Si ut ré MI^{b} *fa*, *si fa sol* LA^{b} *sol sol ut.* Ces deux dernières sont en *ut* mineur, parce que le Mode mineur y est indiqué, dans l'une par *mi*^{b}, et dans l'autre par *la*^{b}.

Un seul Accord peut donner l'idée du mode et du Ton. Celui *si ré fa la*, pour le Ton et pour le Mode majeur d'*Ut* ; savoir : pour le Ton, par la fausse quinte *si fa*; pour le Mode majeur, par la sixte majeure *la*.

Pour le Mineur, par *si* ♮ *ré fa la*^{b} par *si* ♮ *fa* pour le Ton; par *la*^{b} pour le Mode. Le Ton et le Mode mineur sont cependant plus précisément indiqués encore par *si* ♮ *ré fa la*^{b} que le majeur par *si ré fa la*, parce que celui-ci pourrait être considéré comme l'accord de septième de la seconde note en LA mineur; au lieu que chaque fois que l'accord de septième diminuée *si* ♮ *ré fa la*^{b} est diatonique, il ne peut être qu'en UT mineur. Pour que le Ton et le Mode majeur soient exclusivement signalés, il faut donc deux Accords, comme *si ré fa la*, *si ré sol*; ou *sol si ré fa, sol ut mi.*

La Basse fondamentale n'est pas non plus composée de notes isolées, mais de Notes qui ont ordinairement des rapports suffisans entr'elles pour faire connaître par leur succession le Ton et le Mode où l'on est. D'ailleurs, quand *Rousseau* a dit, d'après *Rameau*, que la Basse fondamentale devait sans cesse rappeler le Ton où l'on est, il n'a pas prétendu que chaque note, prise isolément, pût remplir ce but : c'eût été une méprise trop grossière; mais il a voulu dire qu'une

fois le Ton établi, chaque Note de Basse fondamentale, accompagnée de son Accord, devait en fortifier l'idée, ou du moins, la conserver jusqu'à ce qu'il plût au compositeur de présenter un autre Ton.

M. Framery a très-grande raison lorsqu'il combat l'opinion erronnée qu'il n'y a que la Tonique qui doive porter un accord parfait; c'est à juste titre aussi qu'il conteste aux partisans de la Basse fondamentale, le droit de supposer des septièmes ou d'autres notes où elles n'existent pas, parce que toute supposition de cette espèce peut dénaturer le fond de la chose. Mais il se trompe quand il apporte en preuve contre la Basse fondamentale l'exemple ci-après : *ut sol mi la fa ré sol ut.* En supposant que chacune de ces Notes soit fondamentale, et qu'elle porte son accord parfait, cette marche n'est point du tout vague, comme le prétend M. Framery, car le Ton et le mode majeur d'*ut* y sont très-clairement et exclusivement établis, mais cela prouve seulement que le Ton ne change pas à chaque fois qu'un autre Accord parfait que celui de la Tonique se fait entendre. Cette dernière vérité, comme le remarque très-bien M. Framery, a été sentie même par M. de Béthisy, « qui reconnaît » que les notes qu'il appelle *censées Toniques* peu- » vent porter l'Accord parfait sans donner l'expres- » sion d'aucun mode. » Or, dans la suite de notes » *ut sol mi la fa ré sol ut*, (conclut M. Framery) » la Basse fondamentale laisse certainement oublier » dans quel ton l'on est. »

Je nie formellement deux choses ici; la première, que les notes *censées Toniques*, qui portent un accord parfait, ne donnent l'impression d'*aucun*

Mode. Elles ne donnent point l'impression d'un Ton à elles, mais elles conservent celle du Ton auquel elles appartiennent. La seconde, que la Basse fondamentale *ut sol mi la fa ré sol ut* laisse oublier le Ton où l'on est.

Il est certain qu'un Accord parfait isolé ne peut assurer l'idée d'un Ton quelconque, non seulement sur une note *censée tonique*, mais même sur une tonique véritable ; aussi n'est - ce pas isolément qu'il faut juger un Accord parfait, mais avec et par ce qui le précède ou le suit : autrement on n'aurait que des présomptions et point de certitude. C'est de cette manière aussi qu'il faut juger, soit la Basse fondamentale toute seule, soit accompagnée de ses Accords.

OBSERVATIONS.

On ne devrait dire, telle note porte l'*Accord parfait*, que quand l'accord désigné est celui de la Tonique, parce que cela signifie alors l'accord parfait par excellence. Dans tout autre cas, on devrait dire : telle note porte *son* accord parfait, ou porte *un* accord parfait, et non pas dire : la troisième ou la sixième note peut porter l'accord parfait, car l'article *le* indique qu'il n'y en a qu'un seul : c'est ainsi qu'on dit le roi ou l'empereur, en parlant de celui qui règne dans le pays qu'on habite. Hors ce cas, on est obligé d'expliquer de quel roi ou de quel empereur on veut parler, parce qu'il y en a plus d'un ; mais on n'est pas dans la même obligation à l'égard du Pape, parce qu'il est le seul revêtu de cette dignité. Quand on croyait qu'il n'y avait qu'un accord parfait dans chaque Ton et que la Tonique seule était en droit de le porter, il n'y avait point alors d'équivoque à craindre, et cette

expression l'*Accord parfait* était bonne dans tous les cas ; mais aujourd'hui qu'on en reconnaît six diatoniques dans chaque Ton, plus les chromatiques, il faut nécessairement des précautions pour ne pas confondre l'un avec l'autre.

Troisième règle. (Dictionnaire de Musique.)

« La B. F. doit s'assujétir à la liaison des Accords » et à la préparation des Dissonnances : préparation » qui n'est qu'un des cas de la liaison, et qui, par » conséquent, n'est jamais nécessaire quand la liai- » son peut exister sans elle. »

Selon nos législateurs en Musique, il ne faut pas qu'un Accord se fasse entendre après un autre, s'il ne renferme *au moins une note du précédent*; et c'est-là ce qu'ils appellent *liaison*. Mais cette règle est bien loin d'en être une de rigueur, et qu'on ne puisse enfreindre on ne la pratique au contraire, que parce que les Accords se trouvent naturellement disposés à cette liaison, et que parce qu'il serait souvent plus difficile de l'éviter qu'il ne l'est de l'observer.

Dans les sept Accords de deux tierces *ut mi sol*, *ré fa la*, *mi sol si*, *fa la ut*, *sol si ré*, *la ut mi*, *si ré fa*, il y en a quatre qui forment nécessairement liaison avec l'Accord parfait de la Tonique. Mais ce qu'il y a de fâcheux *pour la liaison*, c'est que les Accords qui sont doublement liés sont les moins agréables : tel est l'Accord *mi sol si*, lié avec *ut mi sol*, par *mi* et *sol*; *la ut mi*, lié avec *ut mi sol* par *ut* et *mi*. Les deux Accords qui n'ont qu'une seule note de liaison sont beaucoup plus agréables à en-

tendre après *ut mi sol* que les précédens. Ce sont *fa la ut* et *sol si ré.*

Ré fa la, qui n'a point de liaison (de cette espèce) avec *ut mi sol*, fait aussi plus de plaisir à entendre après ou avant *ut mi sol* que *mi sol si.*

Exemple : *mi sol ut-fa la ré ; fa la ré-mi sol ut.*

Si ré fa, qui n'a point de liaison avec *ut mi sol*, fait aussi plus de plaisir après ou avant *mi sol ut* que *mi sol si.*

Exemple : *mi sol ut, ré fa si ; ré fa si, mi sol ut.* Ce qu'il y a de bien remarquable, c'est que quand l'Accord *ré fa la* est lié avec celui de la Tonique par la septième *ut* ajoutée à *ré fa la*, il est alors plus dur que sans cette liaison :

Exemple : *mi sol ut, fa la ut ré.*

Que conclure de tous ces faits qui sont en opposition avec la règle ? Que cette règle est évidemment fausse, et que la *liaison, commandée par nos législateurs, n'est pas la vraie liaison*, s'il en existe une.

Quelle est donc la véritable liaison ?

C'est celle dont j'ai parlé sous le nom d'*Affinité* ou d'*Attraction* : elle consiste dans le contact des Notes de l'Antécédent avec celles du Conséquent. (Relisez les pages 52 et 53.)

L'Accord *ut mi* fait grand plaisir après celui *si ré fa*, parce que le *si* n'est qu'à un semi-ton de l'*ut*, le *fa* qu'à un semi-ton du *mi*. Le *ré*, passant à l'*ut* ou au *mi*, n'est pas d'un effet aussi agréable, aussi piquant, parce qu'après ce *ré* il y a à monter ou à descendre d'un Ton, *ré mi*, ou *ré ut* ; mais ce *ré* fait cependant très-bien dans l'Accord *si ré fa*, parce qu'il met le *si* et le *fa* en Harmonie, en formant une tierce avec l'un et avec l'autre.

Ce qui prouve sans replique que l'effet du passage d'un Accord Antécédent à un Conséquent dépend du contact ou du plus grand nombre de semi-tons possibles, c'est que cet effet croît en raison du nombre de ces semi-tons.

Le passage de $\frac{la}{fa}$ à $\frac{si}{sol}$ déplaît à l'oreille, parce que dans ce passage il n'y a point de semi-ton. Celui $\frac{la}{fa\,\sharp}\,\frac{si}{sol}$ lui plaît par le semi-ton *fa*♯ *sol*.

Le passage de *fa la ut* à *sol si* plaît moins que celui de *fa*♯ *la ut* à *sol si*, parce que dans le premier cas il n'y a qu'un semi-ton, *ut si*, et que dans le second il y en a deux, *fa*♯ *sol* et *ut si*.

Le passage de *la*♭ *ut fa* à *sol si sol* plaît moins que celui de *la*♭ *ut fa*♯ à *sol si sol*, parce que dans le premier il n'y a que deux semi-tons, *la*♭ *sol* et *ut si*, et que dans le second il y en a trois, *la*♭ *sol*, *ut si* et *fa*♯ *sol*, et ainsi du reste.

Cependant l'effet du passage d'un Accord à un autre ne tient pas uniquement au nombre des semi-tons qui se trouvent dans ce passage; mais il dépend aussi des cordes du Ton sur lesquelles il s'opère.

Par exemple, le Ton d'*ut*, une fois établi dans l'oreille, le semi-ton *si ut* fera plus d'effet que celui *mi fa*. D'où cela peut-il provenir? De ce que l'un conduit à la Tonique, qui est la note principale du Ton, tandis que l'autre ne mène qu'à la quatrième note de ce même Ton, qui n'est que la troisième en dignité.

L'effet change aussi selon la nature de l'Accord antécédent et selon la nature du conséquent.

Par exemple, l'effet de $\frac{mi}{ut}\,\frac{fa}{si}$ n'est pas le même que celui de $\frac{fa}{si}\,\frac{mi}{ut}$. Dans le premier cas, on passe d'une consonnance à une dissonnance; dans le second, on passe d'une dissonnance à une consonnance. Dans le

premier cas le sens n'est que suspendu, dans le second il est achevé. Je n'étendrai pas davantage cette digression, me proposant de traiter ce sujet, plus à fond, dans un autre article.

Nous avons démontré que la règle qui prescrit la *liaison*, telle que *Rousseau* la veut, est tout au moins aussi fausse que celle qui la proscrirait.

Examinons maintenant si le précepte sur la *préparation des dissonnances* est mieux fondé.

Rousseau dit « que cette préparation n'est qu'un » des cas de la *liaison*, et n'est jamais nécessaire » quand la liaison peut exister sans elle. »

Puisque nous avons fait voir que la liaison n'est pas nécessaire dans le passage d'un Accord à l'autre, si elle le devient pour préparer une dissonnance, ce ne sera pas comme *liaison*, ce sera comme *préparation*.

Mais il en est à-peu-près de ce dernier précepte comme du premier. La préparation dont parle Rousseau ne s'observe pas comme loi, mais comme étant dans un grand nombre de cas une chose aussi inévitable que la liaison.

C'est en confondant le fait avec le droit que l'on a établi la règle de préparation qui dit que *toute note qui doit former septième sur le tems fort doit avoir été entendue comme consonnance sur le tems faible.*

Cela arrrive en effet de cette manière dans une progression d'Accords de septième par quinte en descendant. Comme *pl.* 12, *fig.* A, où le *mi* de *fa la ut mi* a été entendu comme tierce dans l'Accord *ut mi sol*; où la septième de l'Accord *si ré fa la* est entendue comme tierce de *fa* dans l'Accord *fa la ut mi*; et ainsi des autres.

Dans une suite de quarte et quinte, comme *fig.* C.

de la même planche, où l'*ut* qui vient d'être entendu comme octave se fait entendre comme quarte, dissonne à demi avec le *sol*, et dissonne tout-à-fait avec le *ré*. Comme dans l'exemple H, où l'*ut* qui se fait entendre comme quarte sur *sol* de la Basse et comme septième sur le *ré*, a été entendu immédiatement avant comme octave sur l'*ut*.

Ce qui a pu donner lieu de croire que la préparation n'est qu'un des cas de la *liaison*, c'est que par fois, comme dans la *fig.* G, *pl.* 12, sur la septième note de la Basse *si*, il n'y a pas de préparation de la septième *si la*, mais liaison de l'Accord précédent avec le suivant par le *fa*. Cependant si on peut faire cet Accord après un autre, sans *liaison* et sans *préparation*, que faudra-t-il en conclure, sinon que la liaison et la préparation ne sont pas nécessaires? C'est précisément ce qui arrive. On passe très-bien, sans liaison et sans préparation, d'*ut mi sol* à *si ré fa la*[b]; on passe de même d'*ut mi sol* à *si fa la*.

N. B. Je retranche le *ré* de l'Accord *si ré fa la*, parce que ce *ré*, après *ut mi sol*, nuit à l'Unité par les deux Quintes immédiates *ut sol* et *ré la*. Ces deux Quintes sont cependant évitables en faisant passer $\frac{mi}{ut}$ à $\frac{ré}{si}$ et $\frac{sol}{mi}$ à $\frac{fa}{la}$. Il y a alors deux Parties qui font le *mi* dans *ut mi sol*, dont l'une descend à *ré* et l'autre monte à *fa*; mais *si fa la* a toujours plus de douceur avant *ut mi sol* que *si ré fa la*, parce que la quinte majeure, *ré la*, de cet Accord a peu de subordination.

On passe fort bien aussi, sans liaison ni préparation, de *la ut mi* à *sol si ré fa*: l'*ut* est fait par deux parties; $\frac{ut}{la}$ descendent à $\frac{si}{sol}$, et $\frac{mi}{ut}$ montent à $\frac{fa}{ré}$.

Il est donc indubitable que s'il est une préparation qui soit nécessaire dans le passage d'un Accord à un autre, ce n'est pas la préparation qui fait l'objet de la troisième règle établie sur la marche de la Basse fondamentale.

En existe-t-il une autre ?

Oui ; et cette préparation consiste dans les précautions que l'on est forcé de prendre pour maintenir l'*unité* de Ton, de Mode et de Voix. Elle a lieu dans la Mélodie aussi bien que dans l'Harmonie.

C'est ce qui sera démontré dans le second volume de cet ouvrage.

Examinons maintenant la quatrième et la cinquième règles sur la Basse fondamentale.

Quatrième règle.

« Après toute Dissonnance, la B. F. doit suivre le » progrès qui lui est prescrit par la nécessité de sauver » la dissonnance ».

D'après cette règle, il semble qu'on ne doive s'occuper que de faire monter ou descendre la note qui fait septième dans un Accord ; mais on peut prouver qu'il est des cas où cette septième n'a point à se sauver, et que c'est, au contraire, aux trois autres parties à le faire, comme dans le passage de *ré fa la ut* à *mi sol ut*. Mais aussi, vous diront *Rameau* et ses disciples, dans ce cas-là, ce n'est pas la septième *ut* qui dissonne, c'est la sixte *ré* ; car c'est ce que nous appelons alors le *double emploi*, l'Accord fondamental de *sixte ajoutée* à l'Accord parfait de la quarte, *fa la ut ré*. Croyez-vous, messieurs, que je puisse être la dupe

d'une escobarderie aussi manifeste ? Hé bien ! je suppose pour un moment votre *double emploi* duement établi ; oserez-vous dire que l'Accord de septième diminuée *si ♮ ré fa la ♭* passant à *ut fa la ♭* est aussi un *double emploi* ?

Il est donc incontestable que toutes vos règles *prétendues générales*, ne sont que des règles très-particulières, et que lorsque vous les avez établies, vous ne connaissiez ou n'aviez présent à l'esprit que la moindre partie des marches Harmoniques. De-là ce nombre infini de licences que vous êtes forcés d'admettre, et dont aucune ne doit avoir lieu quand les lois ont prévu tous les cas.

Cinquième règle.

« La Basse F. ne doit marcher que par intervalles » consonnans, si ce n'est seulement dans un acte de » cadence rompue, ou après un accord de septième » diminuée, où elle monte diatoniquement : toute » autre marche de la B. F. est mauvaise ».

Non seulement cette règle est au-dessous de ce qui se fait de nos jours et dans chaque morceau de musique, mais elle est en opposition avec cent endroits des ouvrages du grand *Rameau* lui-même.

Avant d'asseoir des règles, Messieurs, vous auriez dû au moins essayer si elles s'accordaient avec tous les cas possibles. Mais point du tout ; vous avez eu une idée, que vous avez cru grande, vous l'avez appliquée à ce qu'on appelle *la règle de l'octave*, et peut-être à quelques autres cas, mais en petit nombre, et puis vous en avez fait une règle générale.

Votre *double emploi*, établi après vos règles, est-il

autre chose qu'une preuve de votre imprévoyance? Si l'Accord *fa la ut ré* était, en *ut* majeur, le seul Accord de quinte et sixte majeure qui existât, ce serait tout au plus si l'on devrait se prêter à l'*idée* de *Rameau* qui ne tend qu'à montrer que la B. F. ne peut procéder par degrés conjoints; chose absolument fausse et même futile, et qui renverse ce *principe si vrai, si luminenx, établi par Rameau lui-même*, qu'il n'est d'accords fondamentaux que ceux qui ne présentent que des tierces placées l'une sur l'autre, et, en conséquence, que tous les autres Accords ne sont que des renversemens de ceux-ci.

Mais puisqu'il y a sept notes diatoniques, et que chacune a son accord de septième, il y a aussi sept Accords de quinte et sixte qui ont entre autres les deux manières de se sauver de l'Accord *fa la ut ré*; ainsi donc, au lieu d'un double emploi, il faut en admettre sept, sans faire entrer en ligne de compte tous ceux que fournit le genre chromatique.

A supposer cependant qu'on ne veuille faire cet honneur qu'aux accords parfaits majeurs auxquels la sixte est ajoutée, il en faudra toujours reconnaître trois, *fa la ut ré*, *ut mi sol la* et *sol si ré mi*.

Mais il y a un reproche plus grave encore à faire à *Rameau* et à ses continuateurs, c'est celui d'avoir publié qu'il y a une infinité de passages dans la Musique qui ne sont positivement dans aucun Ton, erreur par laquelle ils se sont entretenus dans la précédente, et à laquelle nous devons la dénomination de *dominante simple* inventée par *Rameau*, et celle de *note censée Tonique*, qui en est une conséquence, et qui fut inventée par M. de Béthisy.

Qu'est-ce que des *Dominantes* qui ne sont pas des

dominantes, et des *Toniques* qui ne sont pas des toniques?

Les Notes qui ne sont ni dominantes ni toniques véritables, sont véritablement ou des secondes notes du Ton, des troisièmes, des quatrièmes, des sixièmes, ou des septièmes.

Dire qu'il est des passages qui ne sont dans aucun Ton, c'est affirmer qu'il est des choses qui ne sont en aucun lieu. Quoi! parce qu'il est des endroits où le Ton est moins sensiblement indiqué que dans d'autres, faut-il nier pour cela qu'il existe?

N'est-ce pas comme si, se trouvant dans un endroit obscur, on se croyait en droit d'assurer *qu'on est nulle part*, parce qu'on aurait de la peine à dire où l'on est précisément?

On est d'autant moins excusable ici que c'est moins les passages qui manquent de lumières que ceux qui les interprètent.

Je dis donc qu'il ne peut exister de notes *censées toniques* ou *dominantes*, car une chose n'est censée être autre chose que ce qu'elle est réellement, que pour celui qui ne la connaît pas, ou pour celui qui feint de ne la pas reconnaître.

Qui a donc pu causer une méprise aussi grande que celle dans laquelle sont tombés ces hommes habiles? Un préjugé semblable à celui dont serait imbu quelqu'un qui ne se croirait dans une ville qu'autant qu'il serait dans la rue principale de cette ville.

Ils ont regardé comme étrangers au Ton presque tous les Accords qui ne sont pas employés dans *la règle de l'octave*; règle qui n'est qu'un choix d'Accords, et que l'on peut considérer, si l'on veut, comme la rue la plus fréquentée de la Musique.

M. Delaire publia cette formule Harmonique en 1700, à ce que rapporte J.-J. Rousseau.

Selon cette règle, *pl.* 30, *fig.* C, la Tonique ne porte qu'un seul Accord, son Accord parfait. En *ut*, *ut mi sol ut.*

La seconde note ne porte que l'Accord de petite sixte majeure, *ré fa sol si*, second dérivé de l'Accord de septième de la dominante.

La troisième note ne porte que celui de sixte *mi sol ut*, premier dérivé de l'Accord parfait *ut mi sol.*

La quatrième porte celui de quinte et sixte, ou grande sixte, en montant. En descendant elle porte celui de Triton.

La cinquième porte en montant son Accord parfait ou celui de quarte et sixte.

La sixième note du Ton porte, en montant, celui de sixte.

La septième celui de fausse quinte.

L'Octave ou la huitième note n'étant que la répétition, la réplique de la Tonique, ou plutôt son image rapetissée de moitié, elle porte l'Accord parfait, comme la première note elle-même, car malgré qu'elle soit la huitième note d'une série diatonique qui commence par la tonique, elle n'en est pas moins la Tonique, comme toutes les octaves, prises à l'aigu ou au grave.

En descendant, il n'y a point de septième note, selon les octavistes, car puisqu'ils prétendent passer en *sol* majeur, le *si* devient alors médiante et comme elle, en effet, elle porte l'Accord de sixte.

Il n'y a point non plus de sixième note en descendant, puisqu'elle est la seconde note du Ton de

sol, et que, comme la seconde note, en montant, elle porte l'accord de petite sixte majeure.

Il n'y a pas non plus de cinquième note en descendant, puisqu'elle est Tonique en *sol*, et porte, comme elle, l'Accord parfait; mais à la quatrième note, on rentre en *ut* par l'Accord de Triton *fa sol si ré*.

Les trois autres Notes portent les mêmes Accords qu'en montant.

A ce petit nombre d'Accords qui n'est fondamentalement composé que de l'Accord parfait de la Tonique, de celui de septième de la dominante, et de celui de septième formée en partant de la deuxième note du Ton, ajoutez l'Accord parfait de la sixte qui forme la cadence *rompue* quand il est amené par celui de septième de la dominante, celui de septième diminuée et celui de sixte superflue, soit avec quinte juste, soit avec quarte superflue, et vous aurez à-peu-près tous ceux reconnus par nos théoriciens comme appartenant véritablement au Ton.

Tous ceux qui composent les rues collatérales et transversales, sont, selon eux, dans la région des *censées* Toniques et des dominantes *simples*.

Les Accords chromatiques sont pris la plupart pour des Accords diatoniques, et en conséquence ils les croient dans des Tons auxquels ils n'appartiennent pas.

Tel est l'Accord de septième de la seconde, dans lequel on trouve la quatrième note chromatique *fa**, *ré fa** *la ut* placée sur la sixième Note de la gamme en descendant, et qui est regardé comme celui de septième de la Dominante en *sol*.

D'après ce système, on change trois, quatre, cinq et six fois de Ton dans un vers musical.

M. Framery va jusqu'à dire que l'Accord de sixte superflue appartient évidemment à deux Tons différens. (*Encycl. Méthodique*, pag. 28, 2e. colonne.)

J'avoue que peu d'erreurs m'ont choqué aussi fortement que celle-là : c'est pour moi d'un scandale horrible.

Que deviendrait l'*Unité de Ton*, si un seul Accord pouvait être dans deux Tons à-la-fois?

Rien ne prouve mieux l'ignorance où l'on est sur la véritable théorie du genre chromatique que cette assertion de M. Framery, aux lumières duquel je me plais d'ailleurs à rendre hommage.

Rameau ne s'est pas contenté d'imaginer le *double emploi*, il a encore prétendu que l'Accord de septième diminuée, *si ré fa la*♭, n'est que l'Accord de septième de la dominante, *sol si ré fa*, qui emprunte le *la*♭ pour former l'Accord de seconde superflue *la*♭ *si ré fa*. Avec de semblables suppositions tous les Accords seraient empruntés les uns des autres.

Il faut convenir qu'il faut être bien pauvre en principes pour faire de semblables raisonnemens. Cela me donnerait une idée bien désavantageuse de *Rameau*, si je ne savais pas combien un grand homme qui quitte la ligne de la vérité, peut dévier et débiter d'inconséquences. Témoin d'*Alembert* qui, dans plus d'un endroit, a cherché à renchérir sur son guide.

Il dit, pag. 91 de ses *Elémens de Musique* :

« A l'égard de l'Accord de septième *sol*♯ *si ré fa*, » tout composé de tierces mineures, on peut le re- » garder comme formé de la réunion des deux Ac-

» cords de la Dominante et de la sus-Dominante dans » le mode mineur.

» En effet, dans le mode mineur de *la*, par exemple, » ces deux accords sont *mi sol si ré* et *ré fa la si*, dont » la réunion donne *mi sol** *si ré fa la* : or si on lais- » sait subsister ainsi cet Accord, il serait désagréable » à l'oreille, à cause des dissonnances multipliées *ré* » *mi*, *mi fa*, *la sol**, *la si*, *ré sol**; de sorte que » pour éviter cet inconvénient, on retranche d'abord » le générateur *la* qui est *comme sous-entendu dans* » *ré*, et la quinte ou dominante *mi*, dont la note » sensible *sol** *est censée tenir la place :* ainsi, il » ne reste plus que l'Accord *sol** *si ré fa*, dans lequel » la dominante *mi* est regardée comme *sous-enten-* » *due*; de manière que cet Accord *sol** *si ré fa*, » représente l'Accord de dominante tonique *mi sol** » *si ré*, auquel on ajoute l'Accord de sous-dominante » *ré fa la si*, mais dans lequel la dominante *mi* est » toujours censée note principale ».

Quel galimathias ! N'est-on pas tenté d'y ajouter, avec *Sganarelle* :

« *Voilà justement ce qui fait que votre fille est* » *muette* ».

En effet, qu'est-ce qu'un son générateur qui est *comme sous-entendu, et qu'il faut retrancher* ?

Qu'est-ce qu'un accord dans lequel une dominante est regardée *comme sous-entendue* ?

On ne conçoit pas que l'esprit d'un d'*Alembert* ait pu se payer d'aussi fausse monnaie.

Eh ! Monsieur le géomètre, la vérité n'est pas si entortillée que cela; elle est claire et simple.

Je le répète : la complication est le sceau de l'erreur, et rien ne fut jamais plus compliqué que cette prétendue origine de *sol** *si ré fa*, qui n'en a et n'en doit point avoir d'autre que l'Accord *sol** *si ré fa* lui-même, puisque c'est un Accord fondamental.

D'*Alembert* ne s'arrête pas là, car dès qu'on s'est permis quelques suppositions, il n'en coûte plus rien pour en faire un plus grand nombre ; aussi, ajoute-t-il dans une note, *pag.* 92 *de ses mêmes Elémens* :

« Nous avons vu que l'Accord *si ré fa la* dans le » mode mineur de *la*, peut être regardé comme ren- » versé de l'Accord *ré fa la si* ; il semble qu'on peut » aussi, en certain cas, regarder cet Accord *si ré fa* » *la*, comme composé de deux Accords *sol si ré fa*, » *fa la ut ré*, de la dominante et de la sous-domi- » nante, dans le mode majeur d'*ut*, lesquels Ac- » cords on joint ensemble, après en avoir retranché » 1°. la dominante *sol*, *représentée par sa tierce* » *majeure* si *qui est censée en tenir la place* ; 2°. la » la note *ut* qui est sous-entendue dans *fa*, ce qui » formera cet Accord *si ré fa la*. L'Accord *si ré fa* » *la*, envisagé sous ce point de vue, pourrait être *censé* » appartenir au mode majeur d'*ut* dans certains cas ».

Quelle honte pour la philosophie !

Mais un Accord de septième de dominante *sol si ré fa*, dont on retranche le *sol*, n'est plus un Accord de septième, c'est un Accord imparfait de la note sensible *si ré fa* ; et un Accord de quinte et sixte, *fa la ut ré*, dont on retranche la quinte *ut*, n'est plus que l'Accord parfait *ré fa la*.

Donc il serait déjà beaucoup moins déraisonnable

de faire sortir *si ré fa la* de *si ré fa* et de *ré fa la* que de *sol si ré fa* et de *fa la ut ré*.

Pourquoi à *sol si ré fa la ut* n'ajoutiez-vous pas le *mi*? Alors vous auriez pu faire sortir tous les Accords diatoniques, non de cet Accord, *sol si ré fa la ut mi, car ce n'en est pas un*; mais de cette série de tierces qui contient les sept notes de la gamme.

C'est en effet de ce Type de l'Harmonie qu'ils sortent tous, sans aucune supposition, sans emprunt, sans qu'une note soit censée tenir la place d'une autre, en un mot, sans aucune subtilité quelconque.

Mais il convenait à vos idées, ou plutôt à celles que vous aviez prises de *Rameau*, de faire tout sortir de l'Accord de septième de la dominante et de la fameuse sixte ajoutée.

Que vous ayiez été un moment ébloui par ce vain espoir, passe pour cela; mais une tête comme la vôtre aurait dû appercevoir bientôt le faux d'une semblable hypothèse.

En vérité, si d'*Alembert* ne montrait dans ceci une bonne-foi particulière, on serait tenté de croire qu'il a voulu en imposer à ses lecteurs. Mais il est aussi difficile d'accuser sa conscience à cet égard que de disculper son jugement.

Il est faux que la Basse fondamentale ne puisse procéder que par des intervalles consonnans.

La B. F. a tous les mouvemens possibles; en conséquence, vouloir juger de la régularité d'un morceau par la marche de cette Basse, est une prétention dénuée de fondement.

La Basse fondamentale n'a d'autres propriétés que celle d'indiquer la note sur laquelle un Accord est primitivement établi, et de simplifier la connaissance

des Accords, en en diminuant le nombre à certains égards.

Sixième règle.

« La B. F. ou l'Harmonie ne doit pas syncoper, » mais marquer la mesure et le tems par des change- » mens d'Accords bien cadencés ; en sorte, par » exemple, que les dissonnances qui doivent être pré- » parées le soient sur le tems faible, mais sur-tout » que tous les repos se trouvent sur le tems fort. » Cette sixième règle souffre une infinité d'exceptions ; » mais le compositeur doit pourtant y songer, s'il » veut faire une Musique où le mouvement soit bien » marqué, et dont la mesure tombe avec grace ».

Le précepte d'éviter de faire syncoper l'Harmonie est très-bon. Cependant la Basse fondamentale peut syncoper, même alors que l'Harmonie ne syncope pas ; car quand on passe de l'Accord de septième à l'Accord parfait de la même note ou l'inverse, l'Harmonie ne syncope pas, mais la B. F. syncope.

Exemple : *sol si ré fa—sol si ré* : — *sol si ré, sol si ré fa*. La B. F. et l'Harmonie peuvent aussi syncoper sans que la Basse-continue syncope.

Quant aux cadences Harmoniques elles doivent être plus ou moins rapprochées, suivant le style du morceau et selon son mouvement ; en sorte qu'une cadence harmonique seule peut occuper plusieurs mesures, ou n'occuper qu'un demi-tems.

Ce qu'on nomme *tems faible* est l'Antécédent d'une Proposition musicale, et ce qu'on nomme *tems fort* en est le Conséquent.

Conclusion sur les six règles de la B. F.

La première, qui dit que la B. F. ne doit sonner que les Notes du Ton où l'on est, n'a pas même besoin d'être énoncée si l'on entend par-là tout ce que l'on doit entendre.

La deuxième, qui soumet sa marche à celle de la modulation, n'est que la répétition de la première.

La troisième, qui ordonne la liaison et la préparation, est inutile ou fausse : inutile pour les endroits où cette liaison ou cette préparation est inhérente à l'Accord ; inutile pour ceux où elle ne se rencontre pas, puisque l'on s'en passe très-bien. Elle est de plus insuffisante, car elle ne dit rien ni de la vraie préparation, ni de la vraie liasion.

La quatrième, qui est relative à la salvation, est aussi insuffisante, en ce qu'elle n'est combinée que sur quelques marches d'Accords et non sur leur généralité.

La cinquième, qui commande à la Basse F. de ne marcher que par intervalles consonnans, est absolument fausse, puisqu'elle proscrit les trois quarts des Accords qu'on emploie avec succès.

Nous venons de voir ce qu'il faut penser de la sixième, en conséquence je n'ajouterai plus rien à cet égard. Il est tems de passer à l'examen des Accords que renferme la B. F. de la première Reprise du *Quatuor* de *Mozart*.

OBSERVATIONS.

On sait qu'un Accord fondamental, selon les idées reçues, ne présente jamais que deux ou trois tierces l'une sur l'autre.

Deux tierces, dans tous les Accords parfaits ou imparfaits ; et trois dans les Accords de septième. Cependant on en trouvera ici d'une seule tierce que j'ai appellés *semi-Harmoniques*, ainsi qu'il a déjà été dit précédemment. Ces Accords composés d'une seule tierce se trouvent quelquefois sur une *Pédale* ou note d'une longue durée ou répétée beaucoup de fois, qu'on nomme aussi *tenue*. Dans certains cas on trouvera des Accords de quatre tierces, comme *la ut*$^{\#}$ *mi sol si*$^{\flat}$. Cet ensemble de notes peut être considéré comme un Accord de septième et neuvième mineures, ou comme un Accord de septième diminuée, *ut*$^{\#}$ *mi sol si*$^{\flat}$, sur une dominante *la*.

Pour abréger, au lieu de dire l'Accord parfait de la Tonique, je retrancherai le mot d'Accord, et je dirai Tonique ; au lieu de dire Accord de septième de telle note, je dirai Septième sur telle note.

Premier vers.

1, Tonique. 2, septième sur la Tonique. 3, sur la sixte. 4, tonique. L'Accord *sol si*$^{\flat}$ *ré fa* qui est celui de septième de la seconde note peut être considéré comme non-avenu, en regardant $\frac{fa}{ré}$ de cet Accord comme prolongés du précédent, pour faire mieux désirer $\frac{mi}{ut\#}$ qui sont dans l'Accord qui suit :

5, Septième diminuée sur la quarte chromatique *ut*$^{\#}$.

La ut$^{\#}$ *mi sol si*$^{\flat}$, septième et neuvième mineures ; c'est l'Accord précédent de septième dim. prolongé tout entier sur la dominante *la*.

6, Dominante. 7, septième sur la Dominante.

8, Tonique. Suivent sept Accords semi-harmoniques d'une seule tierce. Dans ce vers il n'y a que ces

sept derniers Accords qui dérogent par leur marche et leur composition aux principes de *Rameau*; aussi ne seraient-ils comptés pour rien dans son système.

Second vers.

1, Tonique. On voit tantôt une note répétée à l'octave dans les Accords parfaits comme *ré* dans *ré fa la ré*, c'est comme s'il n'y avait que *ré fa la*. Mais si cette Basse devait être exécutée, il y aurait bien plus d'unité dans ceux où la note fondamentale est répétée.

2, septième sur la Tonique avec tierce majeure chromatique.

Cet Accord serait pris, par la plupart des musiciens, pour un Accord de septième sur la dominante dans le Ton de *sol* mineur.

3, quatrième note du Ton. J'abrégerai à l'avenir en disant seulement *quarte*, ce qui voudra dire, *Accord parfait, formé en partant de la quarte de la Tonique*. J'en userai de même à l'égard de toutes les autres notes du Ton.

4, septième dim. et tierce dim. sur la quarte chromatique. Le *sol*$^{\#}$ et le *ré* de cet Accord sont prolongés pour retarder le *la* et l'*ut*$^{\#}$ de l'Accord suivant.

5, dominante. L'Accord de la Tonique, *ré fa la*, qui suit, peut être considéré comme non avenu, ou comme un Accord semi-Harmonique *ré fa* sur *la*, à cause de la rapidité avec laquelle ces Accords se succèdent, rapidité qui n'appartient guère qu'à la Mélodie, et aux Accords semi-Harmoniques.

6. La *ut*$^{\#}$ *sol si*^{b} Accord de septième et neuvième mineures, dont la quinte *mi* est retranchée, ou septième diminuée d'*ut*$^{\#}$.

7. *Si ♮ ré fa la*, septième mineure et fausse quinte sur la sixième note chromatique.

8, Accord imp. de la note sensible.

9, Tonique. 10, imp. de la seconde. 11, Tonique. 12, Dominante. 13, Tonique. Dans les six Accords numérotés 6, 7, 8, 9, 10, 11, la Basse F. procède cinq fois consécutivement, par degrés conjoints, malgré les règles établies par *Rameau*.

Résumé sur les Accords contenus dans les deux Vers précédens.

L'Accord parfait de la *Tonique* y paraît onze fois comme Harmonique ou semi-Harmonique. Celui de septième mineure chromatique de la même note deux fois, la première avec tierce mineure diatonique, *ré fa la ut*, la seconde avec tierce majeure chromatique, *ré fa ♯ la ut*.

La Dominante y paraît quatre fois avec son Accord parfait, et trois fois avec son Accord de septième.

La note sensible y figure trois fois; l'une avec la septième diminuée *ut ♯ mi sol si ♭*, l'autre avec sa tierce *mi ut ♯*, et la troisième avec son Accord imp. *ut ♯ mi sol*.

La quatrième note s'y montre une fois avec son Accord de septième; une fois semi-Harmonique, $\frac{si\,♭}{sol}$; une fois avec son Accord parfait, et la quatrième fois chromatique, et portant septième *sol ♯ si ♭ ré fa*.

La seconde note y figure, d'abord avec sa tierce chromatique $\frac{sol}{mi}\,♯$, puis avec tierce diatonique $\frac{sol}{mi}$, et ensuite avec son Accord imparfait *mi sol si ♭*.

La sixième note s'y montre une fois avec son Ac-

cord parfait *si* ♭ *ré fa si* ♭ ; la seconde fois elle est chromatique et porte son Accord de septième *si* ♮ *ré fa la.*

La troisieme note n'y figure que deux fois, et comme semi-Harmonique seulement $\frac{la}{fa}$, $\frac{la}{fa}$.

En concluant du fait au droit, il résulte de ceci que l'Accord de la Tonique est celui qui doit se faire entendre le plus fréquemment; qu'après lui, c'est celui de la Dominante qui doit figurer le plus souvent ; que la quarte vient ensuite, puis la note sensible, la seconde, la sixième note, et la troisième enfin.

Troisième vers.

1, Tonique. 2, on pourrait ajouter un *si* ♭ à cet Accord, ce serait alors *mi sol si* ♭ *ré*, Accord de septième de la seconde note du Ton qui se ferait entendre sur la *tenue* de Dominante *a*. On peut le regarder aussi comme l'Accord de septième de la dominante *la ut* ✻ *mi sol*, auquel le *ré* résiste pendant le N°. 2, ce qui fait que cet Accord a un *ré* au lieu d'un *ut* ✻.

Ce *ré* prolongé au-delà de ses limites, se sauve enfin par *ut* ✻ au N°. 4.

4, c'est la septième diminuée *ut* ✻ *sol si* ♭, sur la Dominante, ou, si l'on veut, l'Accord de septième et neuvième *la ut* ✻ *sol si* ♭. 5, Tonique. 6, Dominante. 7, Tonique. 8, septième diminuée sur la quarte chromatique, dont la première tierce est supprimée, ce qui rend cet Accord plus doux dans son passage au Conséquent, parce qu'on n'y entend pas les deux quintes $\frac{fa}{ut}$ ♮ $\frac{mi}{la}$. Ces deux quintes s'évitent sans retrancher le *si* ♮ de *sol* ✻ *si* ♮ *ré fa*, comme dans les N°. 8 et 9 du vers suivant, où le *si* ♮ de

l'Alto ne descend pas au *la*, mais au *mi*. J'avoue cependant que cette manière-là est une espèce de subterfuge, et que le premier violon et l'Alto ne font pas ensemble un bon effet dans le passage de $\frac{fa}{si\,\flat}$ à $\frac{mi}{mi}$; parce que le *si* ♭ ne passe pas à son Conséquent naturel, mais descend sur un *mi*, comme le premier violon, et présente ainsi une fausse quinte suivie d'une octave.

Ce défaut est couvert par les autres Parties, ce qui n'empêche pas qu'il n'existe, mais cela empêche du moins qu'il ne soit aussi choquant.

Les quatre vers suivans ne contiennent que des cadences mélodiques, et l'Accord parfait de la Dominante amené par celui de la Tonique.

Neuvième vers. (En *fa* majeur.)

1, septième sur la Dominante *ut mi sol si*♭. 2, septième mineure chromatique de la Tonique. 3, quarte. 4, septième mineure chromatique de la Tonique. 5, quarte. 6, septième sur la sixte avec tierce majeure chromatique *ré fa*♯ *la ut*. 7, septième sur la Dominante. 8, Tonique. 9, septième sur la Dominante.

Dixième vers. (En *fa* majeur.)

1, septième sur la Dominante. 2, Tonique. 3, cadence semi-Harmonique de la seconde. 3, Tonique de la seconde chromatique avec tierce chromatique $\frac{si\,\flat}{sol\,\sharp}$. 5, Tonique. 6, septième sur la Tonique. 7, septième mineure chromatique sur la Tonique, avec quinte superflue *ut*♯. 8, quarte. 9, seconde. 10, Tonique. 11, Dominante.

Onzième vers.

Le n°. 1 de ce vers est à-la-fois le n°. 2 du précédent.

2, quarte chromatique mélodique.

3, septième de la seconde avec tierce majeure chromatique *si* ♮.

4, Dominante. 5, Tonique. 6, Dominante.

Douzième vers.

La fin du vers précédent est à-la-fois le commencement de celui-ci. 2, quarte chromatique. 3, Accord de septième diminuée de la quarte chromatique. 4, Dominante.

Treizième vers.

1, Tonique. 2, septième mineure chromatique de la Tonique. 3, quarte, avec tierce mineure chromatique. 4, Tonique avec tierce mineure chromatique.

5, septième de seconde avec tierce majeure chromatique.

Nota. Quand je dis la *tierce majeure chromatique*, c'est toujours de la première tierce de l'Accord dont il est question, et non de la troisième note du Ton. Il faut appliquer cette observation à tous les autres intervalles.

6, septième sur la Dominante. 7, quarte. 8, septième sur la Dominante.

Quatorzième vers.

1, Tonique. 2, septième de la seconde. 3, Tonique. 4, quarte.

5, Tonique. 6, septième sur la Dominante. 7, Tonique.

Quinzième vers.

1, Tonique. 2, septième sur la seconde. 3, septième sur la Dominante. 4, sixième. 5, Tonique. 6, de septième sur la seconde. 7, septième sur la Dominante. 8, Tonique.

Je n'irai pas plus loin, le reste étant assez clair par soi-même, et le devenant plus encore par l'explication des vers précédens.

Résumé des Accords depuis le neuvième vers jusqu'au quinzième inclusivement.

Depuis le neuvième vers, où nous sommes entrés en *fa* majeur, *la Tonique* s'est fait voir dix-huit fois accompagnée, soit de son Accord parfait, soit de son Accord de septième.

La Dominante a figuré treize fois et presque toujours accompagnée de son Accord de septième.

La quatrième Note du Ton s'est montrée huit fois, dont quatre accompagnée de son Accord parfait majeur.

La seconde note a été entendue huit fois, deux fois avec son Accord de septième et tierce mineure diatonique, et deux fois avec tierce majeure chromatique.

La sixième note n'a paru fondamentalement que deux fois; la première avec son Accord de septième et tierce majeure chromatique, et la seconde fois avec son Accord parfait et d'une manière pompeuse, pour former la cadence rompue.

La troisième note n'a point paru fondamentalement, ni *la note sensible* non plus.

Nous avons déjà remarqué que l'Accord de la troisième Note du Ton est celui qu'on emploie le moins.

Nous observerons, en outre, que la note sensible doit figurer, fondamentalement, plus souvent en mineur qu'en majeur, à cause de son bel Accord de septième diminuée qui est diatonique dans le mode mineur. Si, dans les deux Modes, elle se montre peu souvent avec son Accord imparfait, c'est que les compositeurs le confondent avec l'Accord de septième de la Dominante, dont il le regarde comme un fragment, et qu'en conséquence de cette opinion ils y ajoutent presque toujours la Dominante.

Dans tous les cas, la Tonique et la Dominante sont les notes qui doivent le plus figurer fondamentalement. Les autres Accords peuvent être plus ou moins rares, suivant la place qu'occupe la Période dans laquelle ils sont employés; mais le plus souvent ils doivent l'être dans la proportion gardée dans le Quatuor de *Mozart*, que nous venons d'analyser en partie.

Il n'est peut être pas inutile que je prévienne encore une fois mes lecteurs que si on exécutait les Accords, comme ils sont écrits sur la Basse fondamentale, ils feraient, pour la plupart, un mauvais effet, par la raison qu'il se trouverait parmi ces accords une grande quantité de notes qui ne seraient pas sauvées, c'est-à-dire que beaucoup de notes antécédentes n'y seraient pas suivies de leurs Conséquentes, et formeraient ainsi des propositions incomplètes; ce qui ne peut que révolter l'esprit, averti de ces fautes par le sens

de l'ouïe; car ce n'est pas l'oreille qui est blessée, quoiqu'on se serve sans cesse de ces manières de parler, *cela choque l'oreille*, *cela blesse l'oreille*; pour qu'elle le fût, il faudrait qu'elle pût juger et comparer : or, comme cet acte n'appartient qu'à l'esprit ou à notre ame exclusivement, il est donc incontestable que c'est l'ame qui est mécontente, chaque fois qu'un sens incomplet ou que deux sens qui s'entre-détruisent lui sont présentés par l'un de nos organes.

Du Style musical de ce Morceau.

Le style de cet *Allegro Moderato* est noble et pathétique. J'ai cru que la meilleure manière d'en faire connaître la véritable expression, à mes lecteurs, était d'y joindre des paroles. Mais ces vers, si l'on peut leur donner ce nom, ayant été pour ainsi dire improvisés, ne doivent être jugés sous aucun autre rapport que sous celui de leur concordance avec le sens de la musique.

J'ai cru démêler que les sentimens exprimés par le compositeur étaient ceux d'une amante qui est sur le point d'être abandonnée par le héros qu'elle adore : *Didon*, qui a eu à se plaindre d'un semblable malheur, est venue aussitôt à ma pensée. L'élévation de son rang, l'ardeur de son amour, la célébrité de son infortune, tout m'a décidé à en faire l'héroïne de ce sujet. Il eût fallu la faire parler d'une manière digne d'elle ; c'est la tâche d'un grand poëte lyrique : il suffit à mon ouvrage que les sentimens de cette malheureuse Reine y soient retracés et bien mis sous la Musique qui les rend avec fidélité.

Premier vers musical.

Ce vers en contient deux de poésie.

Ah ! quand tu fais mon *déplaisir*,
Ingrat, je veux me plaindre et non pas t'attendrir.

Le mot déplaisir est faible, et n'est là que parce que je n'ai pas trouvé, *sous ma main*, une rime en *ir* qui pût convenablement le remplacer. Le vrai sens de ce vers serait plutôt : *Ah ! quand tu t'apprêtes à désoler, à déchirer mon cœur.*

La Musique exige que ce premier vers soit de huit syllabes et le second de douze.

Ce second vers n'exprime pas seulement le sens de la Musique, mais chaque mot qui le compose se trouve placé avec une justesse rare sous la note qui en rend l'expression. C'est-là ce qui est très-difficile, et ce à quoi les parodistes, c'est-à-dire ceux qui font des paroles sur de la Musique ne peuvent réussir qu'autant qu'ils sont naturellement musicien et poëte avec un talent très-flexible. M. *Grétry*, neveu du célèbre *Grétry* qui s'est immortalisé par la Musique de quarante opéra qui ont eu un succès prodigieux et mérité, est l'un des parodistes qui a le plus de justesse et de facilité dans ce genre. (1)

Sous l'apostrophe *ingrat*, on entend un instant *sol si♭ ut* fa*. Cette cruelle dissonnance, occasionnée par le *fa*, prolongé de l'Accord précédent, peint très-bien l'ingratitude ; et les trois notes du second violon *ré ut* mi* sur *sol si♭* expriment bien aussi la douleur qu'en ressent *Didon*.

Les mots *me plaindre* sont heureusement placés

(1) Ce jeune homme est devenu aveugle à l'âge de 18 ans, des suites de la petite vérole.

sur *ut*♯ *si*♭, ainsi que *t'attendrir* sous *si*♭ *la sol*♯ *la*.

Malgré que la même Mélodie change souvent de sens quand elle porte sur une autre Harmonie, sur d'autres accompagnemens, les paroles du premier vers musical peuvent néanmoins se répéter sous le second, parce que les accompagnemens de ce second vers musical ne disent pas autre chose que ce qu'ils ont dit sous le chant du premier; ils le disent seulement d'une manière plus énergique.

Pourquoi le grand *Mozart* n'a-t-il pas placé sous le premier vers les Accords chromatiques qui sont au second?

Parce que, lorsqu'on veut faire entendre la même mélodie deux fois de suite avec une harmonie différente, il faut, pour suivre la gradation, placer les Accords diatoniques les premiers; car ces Accords diatoniques paraîtraient fades, s'ils se faisaient entendre après les chromatiques qui sont naturellement plus piquans.

La manière dont se termine le second vers musical sur ces paroles :

Et non pas t'attendrir,

est aussi d'une mélodie plus pompeuse et plus élégante que celle de la fin du premier vers. Ce n'est pas que cette locution musicale soit de la création de *Mozart*; non, elle se trouve en beaucoup d'autres endroits, ainsi que mille autres belles locutions, mais elle se place là très-à propos.

Observez que le premier violon en répétant dans le second vers ce qu'il a dit dans le premier, le dit à l'octave au-dessus; ce qui gradue son expression. On peut rarement user de cet avantage avec la voix, parce qu'elle manque souvent d'étendue.

Si ce morceau était fait pour être chanté, il faudrait qu'il fût mis en *fa* mineur, et que plusieurs phrases de Mélodie, qui sont particulièrement instrumentales, fussent transformées en phrases vocales.

Petite digression sur les Accompagnemens.

Chaque partie d'Accompagnement peut jouer tour-à-tour le rôle d'interlocuteur; mais le plus souvent les Accompagnemens ne sont que les diverses parties du même individu dont le chant est la figure. Ce que cette figure, qui ne doit jamais être insignifiante, ne peut dire toute seule, même avec le secours si puissant de la parole, les Accompagnemens l'aident à l'exprimer. Tantôt ils tracent à leur manière le lieu de la scène; enfin ils remettent sous les yeux de l'auditeur, ou, pour parler sans figure, ils rappellent à son esprit, par le sens de l'oreille, tout ce qui peut lui faire prendre un plus grand intérêt à ce qu'on lui expose. Ils peignent sur-tout l'état où l'acteur (1) se trouve, son calme, son agitation, ses emportemens, sa douleur, ses plaisirs, sa tristesse, sa joie, son indifférence, son amour ou sa haine. Par fois, ils semblent former la suite d'un grand personnage, l'escorte d'un héros. D'après cela, on ne peut douter qu'un bon opéra ne fasse plus d'impression qu'une tragédie d'égale force qui ne serait que déclamée, en supposant toutefois que les auditeurs sont également propres à bien comprendre l'un et l'autre.

(1) Le mot acteur n'est pas pris ici pour celui qui représente au théâtre ce qui est censé arrivé ailleurs, mais il signifie celui qui fait l'action.

Deuxieme Période.

Quoi ! tu peux me quitter sans rougir ?

Ce vers est de neuf syllabes, parce que la Musique le veut ainsi. On peut donc déroger aux petites règles de convention établies sur la structure des vers, chaque fois que la vraie expression de la Musique le demande, à moins qu'on ne sacrifie le principal à l'accessoire.

Le pronom *me* tombe mal sous le *si*^{b}.

Je voudrais que ce fût le verbe *peux* qui tombât sous ce *si*^{b}, et qu'il fût une noire pointée, et que le *me* et la syllabe *quit-* fussent sur deux *ut*$^{\#}$ doubles croches. Ce *me* est mieux placé dans la répétition de ce vers.

Le *Quoi* est placé à merveille.

Fidèle à la gradation, *Mozart* l'observe ici on ne peut mieux.

Quoi ! rien ne peut te retenir ?

La prosodie de ce vers et son expression s'accordent bien avec les Notes. Il n'y a que la syllabe *re* de retenir qui aille mal ; mais il en est ailleurs des millions qui vont beaucoup plus mal encore, et sur lesquelles on est obligé de passer.

Je dirai plus tard comment il faudrait que la langue française, ou toute autre qu'on désire placer sous de la Musique, fût formée pour s'accorder parfaitement avec elle.

Cette perfection ne peut s'atteindre, mais en voyant en quoi elle consiste, on pourra du moins y viser jusqu'à un certain point.

Troisième Période musicale.

Fuis !.... Non, reste, ou je vais mourir.

Ce mot *fuis* convient parfaitement à la place qu'il occupe.

Didon, n'écoutant plus que son indignation, dit à *Enée :* Fuis ! Mais son vif amour et l'espoir de toucher ce héros la faisant aussitôt revenir de son emportement, elle lui dit : *Non*, *reste*, *ou je vais mourir.*

Tout ce vers est d'une grande concordance avec la Musique sous laquelle il est placé.

Je t'en prie !

Ce petit vers est aussi très-bien rendu par la Musique.

Il y a un petit malheur, c'est qu'il ne rime avec aucun autre. Ce défaut, par-tout ailleurs très-essentiel, peut passer sans grande conséquence dans le chant.

J'aime les véritables beautés poétiques, et suis aussi sensible qu'un autre à tous les accessoires de la Poésie, mais je soutiens que dans les vers qu'on doit chanter, les règles qui n'ont de fondement que la simple convention, et qui sont, par conséquent, différentes dans chaque langue, ne méritent pas qu'on leur sacrifie aucune des choses plus essentielles : ainsi, lorsqu'on ne peut tout concilier, il n'y a point de doute sur ce qu'on doit immoler.

On fera donc, si l'on veut, des vers qui auront depuis une syllabe jusqu'à douze, et l'on placera la césure où l'on voudra.

Je m'expliquerai plus amplement à cet égard,

quand je traiterai de l'accord de la Musique avec la poésie française.

Au lieu de la répétition du petit vers, *je t'en prie*, il eût mieux valu, pour la poésie, en mettre un autre qui aurait rimé en *rie* ou tout au moins en *ie*, mais il n'est pas venu se placer sous ma plume, et je n'en suis pas fâché, parce que cela me fournit l'occasion d'observer qu'à la rigueur on peut s'en passer.

Quatrième Période.

Si je te perds, je vais mourir.

Voilà le même mot *mourir* employé une seconde fois pour rime, ce qui est encore un défaut capital en bonne poésie; cependant il ne choque point ici le sens ni la raison; car dans la situation où Didon se trouve, il est naturel qu'elle se répète, et que ce mot soit la conclusion de toutes ses phrases.

Au reste, ce vers est parfaitement rendu par la Musique. La première fois, elle le dit avec un douloureux attendrissement; elle le répète ensuite avec désespoir et en sanglotant.

Après cette explosion, se rappelant ses appas qu'elle semblait avoir oubliés pour ne parler que de sa tendresse et de sa douleur, elle dit à *Enée*:

Ah! si jamais *Didon* eût pour toi quelques charmes,
Ne vois pas sans pitié couler mes pleurs.

Et c'est ainsi que je justifie cette phrase de Musique si aimable et si élégante, qui se présente ici, et qui se répète la seconde fois avec plus d'ornemens encore.

Le dernier de ces deux vers, qui est de dix syl-

labes, a son hémistiche après la sixième, au lieu de l'avoir après la quatrième; c'est une irrégularité poétique. Il devrait être de douze syllabes, car la Musique le comporterait de cette longueur et comme il suit :

Ne vois pas sans pitié couler mes tristes pleurs.

Dans la répétition de ces deux vers, il y a une sorte de coquetterie qui déroge peut-être un peu à la noblesse du sujet, mais qui s'excuse facilement, quant à *Mozart*, par le besoin de faire briller le premier violon. Par rapport au sujet que j'y ai adapté, cela est d'une légitimation plus difficile à opérer. Tout ce qu'on pourrait dire en faveur de ce luxe musical qui a une teinte différente de ce qui précède, c'est que *Didon* croit pouvoir employer ce dernier moyen pour retenir un amant qui est sur le point de lui échapper. Elle emprunte en ce moment tout le charme des expressions les plus caressantes; elle a sa plus séduisante parure, et aucun de ses attraits ne se cache plus qu'autant qu'il le faut pour que l'imagination l'embellisse encore.

Sois sensible à mes malheurs.

La Musique de ce vers rentre dans la noble simplicité qui convient au sujet.

Si j'avais à retrancher quelque chose dans ce Morceau, j'en ôterais le dix-neuvième et le vingtième vers de Musique qui refroidissent un peu l'action.

Quoi ! tu ne réponds rien ?

Ces paroles sont bien adaptées à la Musique;

Enée, qui se croit obligé de partir pour obéir aux dieux, dit, en soupirant, *Hélas* !

Il y a alors plusieurs rimes masculines de suite de différentes désinences, ce qui est un péché contre les règles de la versification ; mais c'est encore là une faute que l'on peut commettre sans scrupule dans le genre lyrique, quand on s'est bien convaincu qu'on ne peut l'éviter qu'en faisant un mal plus grave.

Que doit donc éviter, sur toute chose, le Poëte qui traduit de la Musique en vers, ou le Musicien qui traduit des vers en Musique ? C'est de manquer de justesse et de précision ; c'est d'être faux et insignifiant.

Pour traduire fidèlement, il ne suffit pas de présenter les mêmes situations, les mêmes sentimens que son original ; il faut, autant qu'il est possible, en reproduire l'expression. Il faut donc, ici, que la *parole* et la *note* marchent, s'il se peut, toujours ensemble.

S'il est incontestable que pour qu'un Poëte puisse traduire parfaitement de la Musique en vers, il faut 1°. qu'il comprenne entièrement la Musique qu'il a à traduire ; et 2°., qu'il ait assez d'habitude de sa propre langue pour la faire plier à l'autre ; il sera aisé de voir pourquoi nous avons si peu de bonnes traductions ou parodies. Que font tous ces parodistes, dont plusieurs n'entendent rien à la Musique, et dont beaucoup d'autres comprennent, à peine, un quart de ce qu'ils ont à traduire ? Les uns demandent : combien faut-il de vers de telle mesure, de telle rime ? Combien de telle autre ? Le Musicien, quand il le sait, le leur dit. Alors, ils se mettent à la besogne, sans s'informer où doivent tomber les longues et les

brèves, et Dieu sait comme le hasard les place!

Les autres, plus instruits dans cette partie, trouvent d'eux-mêmes la scansion, le rhythme de la Musique qu'ils ont à traduire, et le suivent à-peu-près; mais quant à la véritable expression, à la traduction interlinéaire, ils ne sont pas capables de la faire, et l'on est trop heureux quand ils peuvent nous donner une traduction libre, ou plutôt une imitation peu éloignée de l'original.

Le Musicien qui fait l'opération inverse réussit-il mieux que le Poëte? Pas toujours. Cependant cela doit lui être plus facile, parce qu'il connaît ordinairement beaucoup mieux la langue que parle le Poëte que celui-ci n'entend la Musique. Mais ce n'est pas assez de comprendre ce qu'on a à traduire, il faut de plus, comme je l'ai déjà dit, savoir parfaitement le langage dans lequel on veut en faire passer un autre, et connaître les moyens de faire fléchir le sien à tout ce qu'exige celui qu'on veut reproduire. Beaucoup de gens pensent que la langue d'Orphée est un idiôme vague, et que, dans la Musique, comme dans les nuages, on voit tout ce qu'on croit y voir. S'il en était ainsi, telle Note nous feraitelle verser des pleurs, telle autre frissonner?

Quand le Musicien a trouvé la véritable expression, ne le sent-il pas? Ah! sans doute, à moins qu'il ne soit privé de ce sens exquis qui nous révèle un million de choses qu'on ne peut comprendre sans lui. *Gluck*, *Grétry*, et plusieurs autres, anciens et modernes, n'ont-ils pas prouvé, dans beaucoup d'endroits de leurs ouvrages, qu'ils possédaient ce sens exquis, ce tact divin? N'ont-ils pas, mille fois, rendu l'expression du poëte avec une étonnante vérité?

S'ils l'ont trouvée cette vérité, elle existe donc; et si elle existe, ceux qui ne la rencontrent pas et ceux qui ne peuvent la comprendre sont-ils en droit d'en nier l'existence? Non, sans doute; mais on peut croire avec raison qu'ils manquent de cette révélation secrète, de ce sixième sens qui n'est pas si généralement départi que les cinq autres; et si la nature ne le leur a pas refusé, on peut du moins les blâmer de n'être pas attentifs à sa douce voix.

Croirait-on que ceux qui ont le mieux réussi à mettre des paroles en Musique, n'ont pas toujours été foncièrement les plus grands Musiciens? Cela se comprendra aisément, si l'on réfléchit que les peintres qui attrapent le mieux la ressemblance ne sont pas toujours les plus grands peintres.

En Musique comme en Peinture, la ressemblance est la première vérité que l'on doit chercher, sans doute; mais la vérité du chant ne suffit pas pour faire un bon ouvrage; il faut que l'exactitude du *Dessin* et la vérité du *Coloris* l'accompagnent.

En quoi consiste en Musique la vérité du dessin?

Dans la pureté du chant, de l'Harmonie et du contrepoint, chose dont beaucoup d'opéra et de Musique instrumentale manquent souvent, et qui dénote que leur auteur n'a pas fait les études que nécessite cette partie de l'art.

En quoi consiste la vérité du Coloris?

Dans le choix des Accords et des figures musicales.

Dans le Dessin, il suffit que les Accords, figurés ou non, marchent régulièrement dans toutes leurs parties. Dans le Coloris, il faut qu'ils soient vrais et du plus grand effet possible.

Cependant je sais que pour le vulgaire il suffit jusqu'à

certain point, de faire de l'effet. De-là cette maxime des mauvais poëtes scéniques, qu'*il vaut mieux frapper fort que frapper juste;* maxime à laquelle nous devons tout le tintamarre musical qui a assourdi nos oreilles depuis une quinzaine d'années, et qui se fait entendre sur le théâtre de l'Académie impériale de Musique comme sur celui où l'on voit Arlequin sortir d'un œuf.

Mais comme il arrive tous les jours, par esprit de parti ou faute de connaissances, il faut bien se garder de confondre ceux qui ont eu le tort de faire quelquefois de ce bruit, avec ceux qui ne savent rien faire d'autre. Dans les uns, il y a des hommes d'un grand talent, et qui en ont donné des preuves irrécusables; dans les autres, il n'y a que de l'ignorance présomptueuse et révolutionnaire. Et c'est au bruit des tymbales et des trombones, instrumens qu'ils ont cru destinés à annoncer leur gloire, que ces derniers publient eux-mêmes leur sottise et leur honte.

Pourrait-on pousser la connaissance de l'art au point qu'elle suffirait pour composer parfaitement? J'oserais presque l'affirmer. Mais où sont les hommes qui la possèdent, et qui pourraient la transmettre? Où sont les élèves capables de faire toutes les études qu'elle exigerait?

C'est après avoir envisagé ces difficultés inouies que l'on est en droit de dire, avec *Horace*:

On naît Poëte, on naît Musicien.

Fin du tome premier.

Fautes d'impression non indiquées dans les précédens errata.

Page 8, ligne 14, *qu'il n'entendrait*, lisez *qu'il n'entend.*

Page 9, ligne 3, *sons*, lisez *sens.*

Page 15, ligne 1ere, au lieu du *point* il faut une *virgule*, et par conséquent l'*E* majuscule qui suit doit être un petit *e.*

Même page, ôtez les *deux points* qui terminent la 14e. ligne.

Page 23, ligne 19, avant le mot *produites*, ajoutez *qui sont*, et la même chose dans la ligne au-dessous.

Page 33, ligne 10, il ne faut qu'un *t* à *incomplètes;* la même faute se reproduit plusieurs fois dans cet ouvrage.

Page 34, 2e. note, ligne 5, il ne faut point d'*accent* sur l'*é* de *re-sonne.*

Page 45, ligne 31, supprimez *un.*

Page 88, dans la note qui est au bas de la page, ajoutez *cependant* après *rangent.*

Page 92, ligne 17, lisez *a posé* à *son système.*

Page 93, ligne 13, lisez *pas même* au lieu de *mais même.*

Page 96, ligne 3, au mot *septième*, il ne faut pas d'*s.*

Page 123, ligne 23, au lieu de *ne peut*, lisez *peut*

Page 132, ligne 1ere., sixtes *majeures*, lisez *mineures.*

Page 165, ligne 24, sans *ce*, lisez *sans un naturel;* sans *cette*, lisez *sans une sensibilité.*

Page 175, dernière ligne, les notes d'en bas doivent être au-dessus des autres, comme $\frac{ré}{si}\ \frac{mi}{ut}\ \frac{fa}{ré}$.

Page 199, ligne 15, *il tacha*, lisez il *tâcha.*

Page 202, ligne 27, après ces mots *un ton et demi*, ajoutez *en un seul intervalle, c'est-à-dire quand on monte ou descend* d'une seconde superflue *dans un chant qui n'est pas Harmonique, mais seulement Mélodique.*

Page 212, ligne 17, retranchez *mais.*

Page 234, ligne 22, retranchez *que.*

Page 237, ligne 27, au lieu de *ou* mettez *et.*

Page 239, ligne 19, ajoutez après *Accord* ce qui suit : *de grande sixte ou de quinte et sixte.*

Page 240, ligne 23, lisez *et* au lieu de *ou.*

Page 275, ligne 25 et 26, après *mi* il faut un *bémol.*

Page 298, ligne 1ere., ajoutez *par* après *ou.*

Page 310, ligne 25, on a mis *et* au lieu de *est*, et dans la ligne au-dessous on a mis *est* au lieu de *et.*

Page 313, avant-dernière ligne, il faut que *la* soit entre deux virgules.

Page 318, ligne 18, il faut une virgule après *et ;* et dans la ligne qui suit, après *conséquent.*

Page 331, ligne 16, lisez 16e. *vers* au lieu de 26e. *vers.*

Page 338, ligne 3, au lieu de *vingtième* et *vingt-unième*, lisez 19e. et 20e. *vers.*

Même page, 11e. ligne, au lieu de *neuvième période*, lisez *huitième période.*

The Library
of the
University of North Carolina

Endowed by The Dialectic
and
Philanthropic Societies

Vault
MT50
.M66
v.2

Music lib.

This book must not be taken from the Library building.

LUNC-10M Ag 41

COURS COMPLET

D'HARMONIE

ET DE COMPOSITION,

D'APRÈS

UNE THÉORIE NEUVE ET GÉNÉRALE

DE LA MUSIQUE,

Basée sur des principes incontestables, puisés dans la nature, d'accord avec tous les bons ouvrages-pratiques, anciens ou modernes, et mis, par leur clarté, à la portée de tout le monde;

DÉDIÉ A M. AUGUSTE DE TALLEYRAND,

CHAMBELLAN DE S. M. L'EMPEREUR ET ROI,

PAR JÉRÔME-JOSEPH DE MOMIGNY.

TOME II.

A PARIS,

Chez l'AUTEUR, en son magasin de Musique, Boulevard Montmartre, n°. 20.

1806.

COURS COMPLET

D'HARMONIE

ET DE COMPOSITION.

CHAPITRE XXXI.

Analyse de la seconde Reprise de l'Allegro moderato du Quatuor de Mozart. (*Pl.* 30, *fig.* B.)

C'est particulièrement dans la première partie de la seconde Reprise d'un grand Morceau, qu'un bon compositeur se fait connaître. C'est-là, sur-tout, que le génie a besoin de s'appuyer sur la science; c'est-là que l'on doit développer tout ce que l'Harmonie a de richesse, tout ce que le Contrepoint a de profondeur, et enfin tout ce que l'art magique des transitions a d'inattendu et de ravissant.

Mais c'est aussi dans la seconde Reprise d'un grand Morceau, que celui qui n'a pas fait de bonnes études musicales est forcé de révéler, malgré lui, sa misère et son impuissance. Il peut encore en imposer à la foule ignorante par du fracas désordonné, par des transitions forcées; mais le véritable connaisseur ne peut pas plus être la dupe de ce charlatanisme, de ce vain bruit, de cette fausse science, que du mauvais

41934

latin que *Molière* a très-spirituellement mis dans la bouche de Sganarelle.

Quand on veut asseoir un jugement sur un Morceau de Musique, il faut examiner d'abord si l'auteur y a peint ce qu'il devait peindre, et à quel point il a saisi et pouvait pousser la vérité d'expression, d'après les moyens que lui fournit son art. Il faut voir ensuite si le style en est pur, correct, si chaque vers est bien cadencé, si chaque période est bien arrondie, si chaque voix ou Partie y demeure dans ses véritables limites. Finalement, il faut voir si l'ensemble a tout l'effet que le sujet comporte; et pour assigner à un auteur la place qu'il mérite d'occuper dans l'opinion publique, il faut considérer encore quel degré de génie naturel et quel acquis suppose le Morceau, d'après lequel on le juge.

Pénétré de ces idées, passons à l'analyse de la seconde Reprise du Quatuor, *pl.* 30, *fig.* B.

Le début de cette seconde Reprise est, pendant deux mesures, le même que celui de la première, à l'exception qu'au lieu de *Ré ré, ré ré, ut** *ré, ré ré*, c'est *Mi*♭ *mi*♭, *mi*♭ *mi*♭, *re mi*♭, *mi*♭ *mi*♭.

Quoique le Ton de *Ré* mineur touche, sur le clavier, au Ton de *mi*♭ majeur, il y a cependant fort loin de l'un à l'autre pour la sensation qu'ils causent. De plus, cet Accord parfait majeur *Mi*♭ *sol si*♭ *mi*♭, n'est pas ici celui d'une Tonique, c'est celui d'une Dominante; car il faut observer que le *si*♮ de la mesure précédente est un *ut*♭, et que cet *ut*♭, que *Mozart* a pourtant écrit *si*♮, pour occasionner plus de surprise, s'annonce comme la sixième note du Ton de *Mi*♭ mineur, prise dans l'accord de septième diminuée de la note sensible

ré fa la^{b} *ut*^{b} ; mais comme cet accord n'est pas suivi de l'accord parfait mineur *mi*^{b} *sol*^{b} *si*^{b}, mais de l'accord parfait majeur *mi*^{b} *sol si*^{b}, celui *ré fa la*^{b} *ut*^{b}, que nous avions pris d'abord comme un accord de septième diminuée de la note sensible du Ton de *mi*^{b} mineur, est incontestablement l'accord de la quarte chromatique du Ton de *la*^{b}. Mais sommes-nous en *la*^{b} majeur ou en *la*^{b} mineur ? C'est ce qu'on ignore encore, puisque l'accord de la dominante est le même en mineur qu'en majeur ; mais on tarde peu à savoir à quoi s'en tenir, puisque l'*ut*^{b}, en se présentant, atteste qu'on est en *la*^{b} mineur. Cependant, ce n'est pas pour long-tems ; car je vois dans la seconde partie de la troisième mesure un *sol*^{b} à la Basse qui semble vouloir nous conduire en *si*^{b} mineur. Mais le *mi*^{b} de l'accord de septième de la Dominante du ton de *si*^{b}, *fa la ut mi*^{b}, qui se change tout à coup en un *ré*$^{\#}$, nous mène en *la* mineur, au lieu de nous conduire en *si*^{b} mineur.

Au moyen de ce *ré*$^{\#}$, substitué à *mi*^{b}, l'accord de septième de la Dominante, *fa la ut mi*^{b}, est transformé en celui de septième diminuée et tierce diminuée de la quarte superflue chromatique du Ton de *la* mineur, qui est *ré*$^{\#}$ *fa la ut*, et qui se présente ici sous la forme de sixte superflue, ajoutée à un accord parfait majeur, *fa la ut ré*$^{\#}$. Ainsi, le *fa* de la Basse devient sixième note du Ton de *la* mineur, au lieu de demeurer dominante du Ton de *si*^{b}.

Le passage de *mi*^{b} à *ré*$^{\#}$, en changeant ainsi de Ton, est une transition *enharmonique*.

Quoique l'on parle beaucoup du genre enharmonique, il n'y a cependant pas, à proprement parler,

de genre de Musique de cette nature : il n'y a que des *transitions* enharmoniques. Et quoique *J. J. Rousseau* répète, peut-être d'après de graves auteurs, mais à coup sûr d'après de pauvres musiciens, *que le genre enharmonique est le premier qui ait été pratiqué chez les Grecs*, il faut bien se garder d'en rien croire ; *car c'est comme s'il affirmait que les premiers objets qui ont frappé les yeux des Athéniens, sont ceux qu'on ne peut appercevoir qu'à l'aide d'un microscope*, ce qui est méconnaître la nature de notre organisation. En effet, les *enharmoniques* sont à-peu-près, pour notre oreille, ce que les objets *microscopiques* sont pour la vue.

On pourrait comparer aussi les enharmoniques aux homonymes. On sait qu'un homonyme est un mot dont le son et quelquefois l'orthographe représentent plusieurs objets différens, tel que le mot *son*, qui signifie également le *son* d'une cloche ou d'une corde d'instrument quelconque ; le *son* qu'on tire de la *farine*, et le pronom possessif masculin *son*, comme dans cette phrase : le *son* de *son* violon ne vaut pas le *son* de ma farine. C'est ainsi que sur le Piano le *mi*^{b} et le *ré*$^{\#}$ sont représentés par la même touche. Il n'y a point de transition, quand cette touche ou toute autre n'est prise que sous une seule acception ; mais dès que les deux acceptions sont immédiatement employées, et qu'au moyen de cet emploi on change de Ton, alors il y a transition enharmonique, soit que l'on passe de *ré*$^{\#}$ à *mi*^{b}, ou de *mi*^{b} à *ré*$^{\#}$; et ainsi de suite à l'égard de toutes les autres touches.

Pourquoi, demandera-t-on peut-être, à la place de *mi*^{b}, *Mozart* n'a-t-il pas écrit un *ré*$^{\#}$, ainsi que

vous l'avez indiqué, en écrivant *ré*♯ sur le *mi*♭ qui précède le *mi*♮? C'est pour que l'exécutant reste sur le *mi*♭, et n'aille pas chercher un *ré*♯ qui semblerait une discordance, et qui tourmenterait l'oreille au lieu de la surprendre agréablement.

Ceci nous prouve que nous devons peu regretter les Pianos à quarts de Ton, si compliqués et si difficiles à fabriquer et à jouer, et réfute ce que beaucoup de théoriciens ont avancé à cet égard.

Puisque l'enharmonique n'est, si je puis m'exprimer ainsi, qu'une espèce de pont volant et merveilleux, à l'aide duquel on passe, d'une façon presque magique, d'un climat dans un autre fort éloigné, cela nous dit assez qu'il faut être très-réservé dans l'emploi qu'on peut en faire. *En abuser, c'est afficher les prétentions d'un écolier, plutôt que montrer la science d'un grand maître.* Mais avançons.

Mozart, qui avait composé presque toute sa première reprise dans le style libre, commence ici à s'asservir à un motif, après les deux premières mesures de la seconde Reprise.

Ce sujet, c'est la seconde mesure de son début qui le fournit : *Mi*♭ *ré mi*♭ *mi*♭ *mi*♭.

Après que le premier Violon l'a fait entendre deux fois, la Basse s'en empare, et le fait entendre à son tour trois fois, mais en *la* mineur; l'Alto devient l'écho de la Basse à la distance d'une demi-mesure, en répétant le même dessein en *imitation serrée* et à l'octave. Il poursuit ensuite avec le même sujet, mais en le resserrant et en montant diatoniquement, *fa*♯ *mi fa*♯ *fa*♯, *sol*♮ *fa*♯ *sol sol*♯ *sol*♯.

Sur cette Basse et cet Alto, qui ne présentent qu'un sujet accessoire, le second violon fait entendre, n°. 1, le motif principal, *la sol*♯ *ut si mi*,, imité à la seconde et *alla stretta*, c'est-à-dire d'une manière serrée, par le premier violon : *si*♮ *la ré ut fa*, n°. 2. C'est-là de la véritable science; elle n'a pas, pour tout mérite, un froid calcul; mais elle est d'une expression sombre et vraie qui pénètre jusqu'au fond de l'ame; ce qu'on doit attribuer également au rhythme, au mouvement et aux intonations de ce passage.

Mozart, à ces mots, *voilà le prix de tant d'amour!* reprend le style libre jusqu'au cinquième vers exclusivement.

Comme l'indignation de la reine de Carthage éclate dans la Musique du troisième vers musical! et comme la dernière syllabe du mot *amour* est heureusement placée sur le *si*♭, pour exprimer la douleur que Didon ressent de s'être imprudemment abandonnée à cette passion à l'égard d'un parjure! La seconde fois qu'elle répète ce mot, elle ne peut l'achever, parce qu'elle est suffoquée par le chagrin qui l'accable. C'est ici que la Partie d'Alto, qui représente sa sœur ou sa confidente, prend la parole pour adresser au Troyen les reproches que *Didon* n'a plus la force de lui faire elle-même.

Mozart invente-t-il pour cela un nouveau sujet? Il se garde bien de montrer cette stérile abondance, si contraire à l'*unité*, et qui annonce un écolier; mais, en grand contrepointiste, c'est son premier motif qu'il replace ici, non simplement et comme il a déjà été entendu; car ce ne serait que du rabachage; mais élaboré de nouveau et d'une manière à en faire résulter un grand effet.

Dans la première période de cette seconde *Reprise*, il n'avait pris pour sujet qu'une des mesures de son premier motif, et c'était la seconde de ces deux mesures ; ici il en prend deux, la première et la seconde. *La La, la la, sol♯ la, la la.*

Après la première mesure, une imitation, serrée à la seconde de ce même sujet, se fait entendre au second violon. La Basse entre un demi-soupir après, et fait entendre un motif accessoire pour accompagnement. Ce motif de la Basse est une imitation, quant au rhythme, de l'accompagnement qui se trouve à l'Alto et au second violon dans les premières mesures de la seconde Reprise.

Dans les trois premières mesures de la Reprise, *Mozart* aurait pu placer des blanches au second violon et à l'Alto, ainsi qu'il l'a fait à la Basse ; mais il est probable qu'il a préféré d'y mettre un demi-soupir et trois croches, de peur que ce passage ne devînt languissant.

Didon jetant sur *Enée* un regard d'indignation, lui dit : *Fuis, malheureux* ! C'est l'imitation abrégée de celle du second violon, à la seconde, au dessus, et *alla stretta.*

La Basse, qui pendant ce tems a poursuivi son motif accessoire, s'empare à son tour du sujet principal, et dit : *Ré Ré, ré ré, ut♯ ré, ré ré.*

Le motif accessoire de la Basse passe alors dans l'Alto ; l'imitation serrée à la seconde, ou plutôt à la neuvième au-dessus du sujet principal qui est à la Basse, se reproduit au second violon : *mi♭ mi♭, mi♭ mi♭, ré mi♭, mi♭ mi♭*, et ensuite au premier Violon, une mesure après : *fa♯ fa♯, fa♯ sol.*

On doit remarquer la graduation du sujet du cin-

quième vers. Ce sujet se trouve successivement porté sur six degrés consécutifs de l'échelle musicale, en partant de *la* jusqu'au *fa* ✻ inclusivement. L'Alto commence à *la*, le second violon à *si*♭, le premier Violon à *ut*✻, la Basse à *Ré*, le second Violon à *mi*♭, et le premier à *fa*✻.

Un écolier aurait mis dans la même partie toutes ces imitations du même sujet; alors on n'eût plus entendu qu'une espèce de gamme au lieu de ce dialogue si serré, si pressant et si admirable. Au moment où *Mozart* abandonne ce sujet, l'Alto se saisit de l'imitation d'un motif, qui a déjà été entendu, et vers la fin de la première Reprise, et dans le *lien* qui unit cette Reprise à la seconde : *ré sol si*♭ *si*♭ *si*♭. Ce dessein accessoire est aussitôt imité par le second Violon, tandis que le premier Violon fait entendre cet autre sujet si expressif, cet élan de l'ame, *Ré, ut si*♭ *la, sol fa mi.*

Dans cet endroit, *Didon*, voyant que son dédain n'agit pas assez puissamment sur le cœur d'*Enée*, a de nouveau recours à la prière, et lui dit : *Non, reste encore*! et facile à s'abuser elle ajoute (en aparté) : *Il paraît s'attendrir*!

Pour adapter convenablement des paroles à ce passage, il fallait bien imaginer cet aparté; car le sujet précédent n'ayant aucune connexion avec celui sous lequel sont ces paroles, il eût paru un défaut, tandis qu'il est une beauté réelle.

Mozart, toujours attentif à ne pas multiplier les sujets sans nécessité, place ici le même dessein accessoire qu'il vient de faire entendre à l'Alto et au second Violon. Ce dernier imite alors le sujet principal à la quinte au-dessous par ces notes : *Sol*,

fa mi ré ut si^{b} *la.* Puis, *Didon* dit une seconde fois, mais un degré plus bas que la première : *Non, reste encore!* (huitième vers.)

Le second Violon imite également le chant à la quinte au-dessous par ces notes : *FA, mi ré ut si*^{b} *la sol.*

Mozart évite ici une troisième répétition, qui serait un défaut, et qu'on nomme *Rosalie* ou troisième *révérence* (1), et, sans abandonner son motif accessoire, dans l'Alto, il resserre dans les deux violons son sujet principal, ce qui donne à cet endroit plus de mouvement et de chaleur.

Les grands intervalles que franchit le premier violon, ajoutent beaucoup aussi à l'effet de ce vers, et peignent d'une manière bien sensible le désordre qui règne dans l'ame de *Didon.*

Au neuvième vers, les yeux pleins de larmes d'amour, *Didon*, qui adressait à *Enée* cette prière : *A l'objet qui t'adore, rends la vie et le bonheur*, s'interrompt tout-à-coup au milieu de ce dernier mot, comme frappée d'une lumière soudaine, mais fatale, qui l'éclaire sur les sentimens et les projets du fils d'*Anchise;* puis lui dit : *Non, déchire mon cœur, ingrat!*

Dans la Musique du neuvième vers, les cadences harmoniques se resserrent au point que, vers la fin, elles ne sont plus composées que de deux croches chacune, et ce vers se termine même par des cadences mélodiques en doubles croches, ce qui donne

(1) En faisant allusion aux trois révérences d'usage, du moins autrefois, quand on arrivait dans une assemblée.

au style de cette Période une chaleur étonnante qui transporte l'ame et la ravit à elle-même.

Le motif que *Mozart* emploie au dixième vers est le même que celui qui vient d'être entendu comme dessein accessoire dans le courant de la troisième période.

Il faut observer que depuis le septième jusqu'au dixième vers, la Basse *a été assujétie à un dessein*, composé d'une croche et d'une noire pointée, *si♭ sol, si♭ ut, mi ut, mi fa, la fa, la si♭, ré si♭, ré mi*, et que dans cette Basse il y a deux voix en une seule; car une Partie pourrait faire *si♭ sol, si♭ ut*; l'autre, *mi ut, mi fa*, etc. Mais ayant déjà disposé des trois Parties supérieures, *Mozart* s'est vu forcé de faire dire à la Basse, toute seule, ce qui aurait pu être dit par l'Alto et la Basse alternativement.

Aux notes *sol ré*, *sol ut*♯, les cadences harmoniques se resserrent et ne durent plus qu'une demi-mesure chacune. Au dixième vers la basse cesse d'être contrainte.

Dans l'Alto, et au-dessus de la tenue de Basse, est le dessein accessoire et harmonique *ut*♯ *mi la la la*. Ce dessein est successivement imité par les deux violons : *la ut*♯ *mi*, *mi mi mi* : *ut*♯ *mi la*, *la la la la*. Dans cette cadence le dessein principal est *la si♭*. Dans la suivante, c'est *si♭ ut*♯, puis *ut*♯ *ré*; en conséquence, on voit que le premier Violon fait entendre le motif accessoire immédiatement avant le sujet principal, et qu'il fait l'office de deux Parties.

La première partie de la seconde Reprise finit avec le complément de la quatrième période, car la cinquième n'est qu'une petite période conjonctionnelle,

en un mot un lien qui unit la première partie de cette Reprise à la seconde.

Deuxième Partie de la seconde Reprise.

La deuxième partie de la *seconde Reprise* de ce Morceau est la répétition exacte du commencement de la première Reprise jusqu'à l'accord de fausse quinte et sixte majeure *ut* ♯ *mi sol si* ♭, sur le *mi* de la Basse qui termine la huitième période. Et depuis cet endroit jusqu'à la fin du Morceau, ce n'est que la suite de la première Reprise transportée de *fa* majeur en *ré* mineur, mais avec les modifications nécessitées par ce changement de Mode, et quelques autres différences fort légères dictées par le goût ou par la sensibilité.

Ainsi donc, comme on divise un édifice en trois parties, le dôme et les deux aîles, et un sermon en trois points, de même un grand Morceau de Musique se divise en trois *parties ;* ces parties se subdivisent en *périodes ;* ces périodes en *vers ;* ces vers en *phrases ;* ces phrases en *propositions ;* ces propositions ou cadences en *membres.*

Pour mettre plus de précision dans le discours, je distinguerai les périodes en *périodes capitales*, et en *périodes inférieures ;* j'admettrai quatre sortes de Périodes capitales ; celles de *Début*, celles de *verve*, les *Mélodieuses* et les *traits.*

Trois sortes de Périodes inférieures ; les intermédiaires, les *complémentaires* et les conjonctionnelles *ou les liens.*

Les Périodes de *Début* sont celles par lesquelles on commence un Morceau. Cette Période commence

ordinairement aussi la troisième Partie du discours musical.

La Période de *verve* est celle qui se place ordinairement après le début et une Période intermédiaire douce. Cette Période de verve est pleine de vigueur, et termine assez souvent la première grande Portion de la première Reprise.

Les Périodes *Mélodieuses* sont celles qui sont chantantes par excellence.

Les Périodes que je nomme *traits*, sont celles qui servent à montrer la dextérité, l'habileté de l'exécutant.

Les Périodes intermédiaires sont toutes celles qui se placent entre les capitales, et qui ne sont ni complémentaires, ni conjonctionnelles.

Les Périodes *complémentaires* sont celles qu'on emploie pour rendre un sens plus complet.

La Période complémentaire sert donc en quelque sorte de corniche ou de cadre à la période qui la précède.

Les Périodes *conjonctionnelles* sont de grands *liens* qui servent à unir ensemble deux périodes qui, le plus souvent, ne pourraient pas être immédiatement placées l'une après l'autre, sans que l'oreille n'en fût choquée, ou du moins peu satisfaite.

Des Périodes de la première Reprise.

La Période de début de l'*Allegro moderato*, *fig.* 30, est divisée en deux grands vers, qui sont attachés par un lien semi-harmonique, $\frac{sol}{mi}\ \frac{fa}{ré}\ \frac{mi}{ut}$.

La seconde Période est de la classe des *intermédiaires*. Elle est attachée à la première par un lien mélodique, *la fa ré la*.

Elle est aussi divisée en deux vers, attachés l'un à l'autre par le *lien mélodique la sol*♯ *la sol*♯ *la sol*♯ *la.* Le cinquième, le sixième, le septième et le huitième vers, compris dans cette Période, forment cependant une petite période à part. C'est-là ce que je nomme une période complémentaire.

On doit remarquer que *Mozart*, au lieu de terminer cette période complémentaire, selon l'usage, par le repos de la Dominante, fait habilement entendre le ton de *fa* majeur sur la dernière note de Basse de cette Période.

Ce que j'ai indiqué comme troisième Période de ce Morceau, en faisant abstraction de la petite Période complémentaire qui la précède, est encore une Période intermédiaire. Elle finit avec le dixième vers; car le onzième et le douzième forment une période complémentaire de celle-ci.

La période indiquée comme étant la quatrième, n'est pas précisément une période de verve, parce qu'elle n'a pas assez de fracas; mais elle peut cependant être considérée comme telle, soit à cause des imitations serrées, soit à cause de la chaleur avec laquelle les Parties se répondent, soit enfin par rapport à l'exaltation, à l'abandon qui règnent dans le chant du quatorzième vers.

Un petit lien mélodique attache cette Période à la cinquième, qui est une *Période mélodieuse.*

Celle-ci est composée de deux grands vers, qui sont le quinzième et le seizième du Morceau. Chacun de ces deux vers est quadruplement césuré.

Première césure ou coupure du quinzième vers, *fa mi, fa si*♭, *la la sol.*

Seconde césure, *fa*♯ *sol la sol si*♭, *la ré ut si*♭ *la.*

Troisième césure, *fa mi, fa si*^{b} *la la sol.*

Quatrième césure, *fa mi ré ré ut, si*^{b} *la sol fa.*

Les trois notes *fa mi ré* de la quatrième césure, sont une espèce de lien qui unit cette césure à la précédente.

Il y a dans le second Violon et dans l'Alto un lien accompagnateur à chaque césure, tel que *ré fa fa fa, fa fa fa*, etc. Ils sont employés à remplir les vides du chant.

Un lien semi-harmonique unit le quinzième au seizième vers.

Ce seizième vers est la variation, la broderie du quinzième.

Il y a deux espèces principales de broderies; *la broderie libre*; qui s'attache moins au dessein du chant qu'à l'harmonie qu'il comporte naturellement; et *la broderie assujétie*, qui s'astreint à suivre le chant dans tous ses contours. Celle que *Mozart* a employée ici est la broderie libre. Cette variation du quinzième vers tient lieu d'une période *trait*, dont *Mozart* a dédaigné de faire usage dans ce *Morceau*, sans doute à cause de la gravité de son sujet. Cette espèce de répétition du quinzième vers a pour but aussi de rendre la quatrième période d'un plus grand carré. C'est ce qu'en terme de rhéteur on appelle arrondir une période et la rendre plus nombreuse.

La sixième Période est une des *complémentaires;* et la septième Période est de la même classe. C'est pourquoi elle fait longueur. *Mozart* eût mieux fait, je pense, de retrancher l'une ou l'autre de ces Périodes, ou la moitié de chacune; mais il était bien aise de donner un peu de relief au rôle du second

violon et à celui de l'Alto. C'est ainsi qu'en rehaussant l'importance de quelques personnages secondaires, par complaisance pour les acteurs, on nuit à l'intérêt principal d'une pièce.

La huitième période est encore une *complémentaire*; mais de l'espèce très-courte, de celles qu'on emploie pour conclure. *Mozart* se sert du motif accessoire *ut fa la, la la la*, de cette petite période, pour en former un lien qui rattache la fin de cette première Reprise à son commencement : ce lien forme réellement aussi une petite période inférieure, quoiqu'elle ne soit pas désignée comme telle *pl.* 30, *fig.* A, où elle semble faire partie de la période précédente.

Cette période conjonctionnelle se modifie à la deuxième fois, pour annoncer le Ton qui commence la seconde Reprise.

Des Périodes de la seconde Reprise.

La période qui commence la seconde Reprise n'est pas une simple période de début, où l'auteur s'abandonne à son génie; mais l'une de celles où le génie est asservi à un *dessein*. Cette période, qui semblait devoir finir avec le premier vers, est augmentée d'un *supplément*, qui contient tout le second vers, et d'un complément qui ne finit qu'où le cinquième vers commence; ce qui rend cette Période très-nombreuse.

La seconde Période est une des intermédiaires; mais elle est contrepointée d'une manière si savante, qu'elle se place, par son mérite, au rang des plus belles périodes capitales.

La troisième période a plus d'exaltation encore, sans avoir moins de profondeur. Cette période intermédiaire, ainsi que la précédente, sont du nombre de celles qu'on chercherait en vain dans la plupart des auteurs ; car il faut qu'on sache que le plus grand nombre d'entre eux n'a qu'une très-faible teinture de l'art profond du Contrepoint, et semble absolument étranger à cette vigueur de génie qu'alimente un grand savoir.

Le complément de cette période est lui-même une petite période, qui sert comme de cadre à la précédente, mais non à la manière des cadres de la peinture qui tirent leur nom de leur figure carrée, et qui entourent un tableau de tous les côtés, car un cadre de l'espèce que je nomme période complémentaire ne touche à la période qu'elle complète que d'un seul côté, ce qui fait que les Italiens ont appelé *coda* (queue) une ou deux périodes qu'on ajoute pour terminer plus complètement un Morceau.

La cinquième période est conjonctionnelle, puisqu'elle attache la première à la seconde partie de la deuxième Reprise.

La première Reprise et la seconde partie de la deuxième Reprise sont en quelque sorte comme les deux ailes d'un édifice. La première partie de la deuxième Reprise est entre les deux autres Parties, comme un dôme entre deux pavillons latéraux. La partie de cette période de début, sous laquelle sont ces mots : *Ingrat! je veux me plaindre, et non pas t'attendrir*, me paraît sublime.

On a donné plusieurs définitions du sublime ; c'est, selon moi, *un bon mot de l'ame*. L'esprit seul ne peut

rien produire de sublime ; aussi ne dit-on pas d'un mot, quelque spirituel qu'il soit, qu'il est sublime ; mais on dit qu'il est fin, piquant, ingénieux. En général le sublime est l'expression de ce qu'éprouve une ame noble dans une situation marquante.

Dans une position grave, mais qu'il veut ridiculiser, l'esprit enfante une épigramme. Dans une position d'un grand intérêt, une grande ame se peint par un mot sublime.

La septième période répond à la seconde de la première reprise ; mais ici j'en ai séparé le complément : il forme la huitième période.

La neuvième période répond à la troisième de la première Reprise; j'en ai aussi séparé le complément: il forme la dixième période.

La quatrième Période de la première Reprise est le pendant de la onzième de celle-ci.

CHAPITRE XXXII.

De la Composition à une seule Partie.

Veut-on savoir pourquoi personne ne s'est avisé encore d'enseigner la Composition à une seule Partie? C'est que, d'une part, l'on est imbu qu'un Chant, qu'un Morceau à une seule Partie est purement l'ouvrage du génie et du goût, et que, de l'autre, on ignore beaucoup de choses qu'il est nécessaire de connaître pour bien enseigner ce genre de Composition. Ne voulant éluder aucune question, quelque difficile qu'elle soit, mais cherchant au contraire et

de bonne foi à les résoudre toutes, je me suis déterminé à reprendre pour ainsi dire mon ouvrage sous œuvre. C'est pourquoi, à partir de ce chapitre, un ordre plus rigoureux va régner dans la distribution des matières, dans l'exposition des principes et dans l'enchaînement des conséquences. Je numéroterai même chaque petit article, comme cela est d'usage dans les livres de géométrie et de physique, pour faire mieux distinguer chaque objet, et renvoyer plus commodément de l'un à l'autre.

Si l'on rit, avec raison, de ce géomètre qui, assistant à une tragédie de *Racine*, demande à son voisin : *Qu'est-ce que cela prouve ?* ce serait se montrer bien superficiel que de se moquer de même de l'homme qui après de longues études dirait: *Tout, même dans les beaux-arts, est susceptible d'être démontré.* Doit-on, en effet, se croire en droit d'assurer que telle chose n'a point de principes, parce qu'on ne lui en connaît pas encore ? N'est-on pas autorisé plutôt, par mille exemples, à penser le contraire ?

Qu'est-ce qui fait que tant d'hommes écrivent sur la littérature et les beaux-arts plus en discoureurs qu'en véritables démonstrateurs? C'est que l'un est beaucoup plus facile que l'autre. Il suffit d'avoir un sentiment sourd de la vérité pour faire des phrases sur un sujet; mais pour l'expliquer il faut avoir des idées beaucoup plus nettes et plus approfondies; il faut pouvoir remonter au principe.

Les mots *génie*, *goût* et *instinct* ne sont le plus souvent, dans les livres de théorie, que des expressions à l'aide desquelles l'auteur cherche à cacher son ignorance.

Les théoriciens ont un autre moyen pour se tirer d'affaire, quand ils sont au bout de leurs faibles raisonnemens ; c'est de renvoyer à l'étude des bons modèles. Rien n'est plus commode que cela pour l'auteur ; mais pour le lecteur ? L'étude des chefs-d'œuvre est excellente sans doute, puisque beaucoup d'hommes qui se sont immortalisés n'avaient presque fait que celle-là ; mais si ces mêmes hommes eussent trouvé une théorie bien faite, ne leur aurait-elle pas épargné beaucoup de tems et des efforts prodigieux ? Renvoyer ses lecteurs à l'analyse des bons modèles, sans les aider puissamment dans cette analyse et de manière à prouver que soi-même on l'a faite avec tout le soin et toute la sagacité que l'on est en droit d'exiger dans un homme qui se propose d'éclairer les autres, n'est-ce pas montrer à-la-fois que l'on ignore et les choses et soi-même, et n'est-ce pas montrer que l'on n'a pris la plume que pour satisfaire ses prétentions à passer pour maître, tandis que l'on aurait dû rester silencieusement parmi les écoliers ?

Ce que je dis ici est moins pour prouver que je suis capable de remplir ma tâche, que pour marquer que j'en connais l'étendue. Si je ne la remplis pas, du moins je tâcherai d'éviter, autant qu'il me sera possible, que l'on m'applique à moi-même les réflexions que je fais sur les autres, et que l'on puisse répéter après m'avoir lu : *Nous n'avons pas encore de théorie de la Musique.*

1. La Musique est une langue, et chaque Morceau de Musique est un discours plus ou moins étendu.

2. Les *élémens* du discours musical ne sont pas tous les *sons* pris indistinctement, mais seulement

ceux, plus leurs octaves, qui forment le système musical représenté *fig.* A, *pl.* 31.

Les *sons* qui composent ce système sont tous produits dans chaque Ton par une seule corde, qui, une fois mise en vibration, résonne ensuite d'elle-même, non-seulement dans toute son étendue, ce qui lui fait rendre le son le plus grave qu'elle peut produire, mais aussi dans toutes les parties Harmoniques de cette étendue, comme en autant de cordes séparées. La corde qui produit ainsi, par ses divisions naturelles, le vrai système musical, est la Dominante.

Pour ne pas répéter ici ce que j'ai déjà dit sur ce sujet, relisez la page 11 et les suivantes, et les chapitres XIV et XXII.

3. Dans la Mélodie ou l'art de former un Chant, ces *élémens* ou *notes* se lient, se combinent, se marient deux à deux ou trois par trois, et forment ainsi ce que je nomme des *Propositions musicales.*

4. Je distingue trois genres de *Propositions* : les simples, les complexes et les elliptiques.

5. Les *Propositions simples* sont composées de deux notes, égales ou inégales en durée.

La première note est l'Antécédent de la Proposition ; la seconde en est le Conséquent.

6. Les *Propositions complexes* sont composées de trois notes, égales ou inégales en durée.

7. Tantôt c'est l'Antécédent de la *Proposition complexe*, qui est composé de deux notes, comme *fig.* F et II, *pl.* 31, et tantôt c'est le conséquent, comme *fig.*. BBBB, *pl.* 31.

8. Les *Elliptiques* sont les Propositions qui n'ont qu'un seul nombre et le plus souvent qu'une seule

note; telle est l'*ut*, qui forme la première proposition de la *fig.* 5, *pl.* 31, et le *fa* qui suit la blanche *sol.* Les ellipses d'une Cadence complexe, dont le conséquent est double de l'antécédent, telles que la première de la *fig.* L, *pl.* 32, sont plus rares.

9. Il y a trois classes de Propositions simples, les *Rhythmiques*, les *Conjointes* et les *Disjointes.*

Les *rhythmiques* ont leur deux membres sur le même degré de l'échelle et sur la même touche du clavier; elles sont formées du même son, qui se fait entendre deux ou trois fois de suite, comme *fig.* B et B B, *pl.* 31.

Les *conjointes* sont celles dont les deux membres sont posés sur deux degrés qui se touchent, comme *sol la*, *si ut*, et les suivantes, *fig.* C, *pl.* 31.

Les *disjointes* sont celles dont les deux membres ne sont pas posés sur deux degrés conjoints, comme *sol ut*, et toutes celles de la *fig.* D, *pl.* 31.

10. Il y a cinq classes de *Propositions complexes:* les rhythmiques, les conjointes et les disjointes, les semi-disjointes et les conjointes alternes.

Les *rhythmiques* sont celles qui sont composées du même Son, répété trois fois et sur le même degré, comme *ut ut ut*, et les trois suivantes, *fig.* E, et E E. On pourrait regarder aussi ces propositions comme deux; l'une elliptique et l'autre simple.

Les *conjointes* sont celles dont les trois membres sont sur trois degrés conjoints, comme les quatre de la *fig.* F, *pl.* 31.

Les *disjointes* sont celles qui sont composées de trois notes posées sur trois degrés qui ne se touchent pas, comme *fig.* G.

Les *semi-disjointes* sont celles dont la note du

milieu n'est conjointe qu'à l'une des deux autres, comme *fig.* H, *pl.* 31.

Les *conjointes alternes* sont celles dont la première et la troisième notes sont sur des degrés adhérens, mais séparées par la note du milieu, qui ne doit être conjointe avec aucune des deux autres; telles sont celles que présente la *fig.* I.

11. Les propositions s'ellipsent pour commencer, *en frappant*, un Morceau ou une phrase qui, sans ce retranchement, commencerait en *levant*. L'*ut* qui commence la *fig.* K, *pl.*, forme à lui seul une Proposition, parce qu'il n'est point lié avec ce qui suit ni avec rien de ce qui précède, et parce que son antécédent n'est pas employé. Il en est de même du *sol* par lequel commence la *fig.* L.

De la Mesure.

12. La Mesure est un des plus grands mystères de la Musique. Il est inimaginable qu'étant si bien *sentie* elle soit si mal *connue*, et que personne enfin n'ait su encore la bien définir.

J. J. Rousseau dit que c'est *la division du tems ou de la durée en parties égales;* mais ce grand homme n'a jamais rien dit de moins réfléchi, de plus inconséquent que cela; et c'est ce que nous allons prouver.

Si la Mesure était la division du *tems* ou de la *durée*, le tems, par lui-même étant divisible en autant de parties égales que l'on en peut concevoir, il s'ensuivrait qu'un Morceau de Musique ne serait pas plutôt à deux tems qu'à trois, qu'à cinq, qu'à sept, qu'à deux tems et un quart ou qu'à trois tems et demi.

Il en résulterait aussi que tel tems ne serait pas le Frappé plutôt que le Levé, et qu'il n'y aurait ni cadences, ni tems forts, ni tems faibles Or, comme tout cela est absurde, il est clair que la définition de *Rousseau* l'est aussi.

Qu'est-ce donc, enfin, qu'une Mesure?

Ce n'est, au fond, que la durée d'une Proposition musicale.

13. Qu'est-ce qu'un Tems?

C'est la durée de l'un ou de l'autre des deux membres de la Proposition.

14. Quand les deux membres de la Proposition sont égaux en durée, la Mesure est à *deux Tems égaux*, soit que les Propositions soient simples, comme celles de la *fig.* B, *pl.* 31, ou complexes, comme celles de la *fig.* I de la même planche.

15. Quand les deux membres de la Proposition sont inégaux en durée, la Mesure est à deux-tems inégaux, ou, si l'on veut, à trois tems égaux. Cela arrive, premièrement, quand l'Antécédent n'a que la moitié de la durée du Conséquent, comme dans les Propositions de la *fig.* BB, *pl.* 31, et dans celle BBBB; et secondement, quand le Conséquent n'a que la moitié de la durée de l'Antécédent, comme dans les diverses Propositions de la *fig.* BBB, *pl.* 31.

16. Des deux membres qui composent une Proposition musicale, quel est celui qu'il faut désigner par la chûte de la main ou du pied? C'est le second membre, le Conséquent.

Pourquoi donc appelle-t-on le *frappé* le premier Tems de la Mesure? Parce que les Musiciens en parlent d'après leurs yeux et non d'après leur tact, ou leur jugement, ou leur oreille. Ce qui les fait mal

raisonner à cet égard, c'est qu'ils croient qu'une Mesure est renfermée entre deux Barres. Mais cela n'est-il pas ainsi? Non assurément; car la Barre, au lieu d'être placée après chaque Proposition, se met au contraire entre l'Antécédent et le Conséquent de chacune d'elles, c'est-à-dire au milieu de la durée de la Proposition, quand les deux membres en sont égaux, comme *fig.* B, *pl.* 31, et après le tiers, ou après les deux tiers quand les deux tems en sont inégaux, comme *fig.* BB et BBB.

Pourquoi la Barre, qui semble devoir être un signe de Ponctuation, est-elle placée ainsi? C'est ce que les maîtres ni les livres ne savent nous dire. On ne sait même à qui attribuer l'invention de ces Barres, ce qui ne fait rien à la science, mais dénote du moins l'ingratitude des hommes; car on aurait dû, ce me semble, conserver le nom de celui qui a imaginé ce moyen, et nous apprendre les motifs qui l'ont déterminé à placer la Barre ici plutôt que là?

Tout ce qu'on peut dire en faveur de la place qu'occupe la Barre de Mesure, c'est qu'en l'employant on a dû avoir en vue de signaler l'endroit où la *chûte du sens musical*, où la *cadence* se fait sentir, et qu'on a cru devoir placer ce signe indicateur de cette chûte avant la cadence elle-même. Sa vraie place, du moins pour l'oreille, serait sur la note où la chûte s'opère, sur le Conséquent de chaque Proposition; mais l'œil s'y oppose, parce que cela embrouillerait la lecture de la Musique. Nos yeux voudraient cette Barre après chaque proposition, comme on place la virgule après le mot qui termine un sens subordonné, et le point après un sens principal. Il en serait ainsi probablement, si les grands Musiciens

pratiques eussent été en même tems de grands hommes pour la théorie. Mais l'instinct et l'acquis musical se sont presque toujours trouvés d'un côté, tandis que les lumières et la réflexion étaient de l'autre. Il n'est pas étonnant, d'après cela, que nous ayons en Musique de si beaux exemples et de si misérables préceptes.

17. Ce que l'on appelle le *premier tems* est donc par-tout *le second Tems*, à moins que le Morceau ne soit conçu ou écrit d'une manière irrégulière. Cette méprise serait de peu de conséquence, si elle n'avait que le seul inconvénient d'appeler premier Tems ce qui est le second Tems de la Mesure ; mais elle serait de nature à bouleverser toutes les idées sur le *phrasé*, si les Musiciens n'étaient heureusement assez peu conséquens, à cet égard, pour raisonner d'une façon et agir d'une manière toute opposée. Oui, par bonheur, ceux d'entre les hommes qui sont véritablement appelés par la nature à cultiver cet art divin, s'en rapportent beaucoup plus, dans l'exécution de la Musique, à leur propre sensibilité qu'aux notions insuffisantes ou fausses qu'ils tiennent des maîtres ou des livres, sans quoi ils feraient de perpétuels contre-sens.

Mais le *sentiment musical*, ce guide si puissant des bons Musiciens, n'est pas suffisant pour les conduire toujours bien. J'ai vu plus d'un virtuose, dont j'admirais le tact à beaucoup d'égards, se tromper quelquefois sur le phrasé, et de grands violons appliquer mal certains coups d'archet fort à la mode, et bons en eux-mêmes, mais insupportables quand ils sont employés à contre-sens des Propositions mé-

lodiques. Tout cela prouve enfin le besoin de principes et de règles, et que c'est peu de *sentir*, qu'il faut *connaître*, pour que ce qui échappe au tact naturel ne puisse échapper au raisonnement.

La découverte des Propositions musicales est une des plus heureuses et des plus importantes que j'aie faites. Il eût pu s'écouler mille ans encore avant qu'on en eût eu l'idée. C'est par elle que je vais expliquer la nature des *tems forts* et des *tems faibles*, que *Rameau* appelait *tems bons* et *tems mauvais*.

Qu'entendent les théoriciens, quand ils nous disent qu'il y a des *tems forts* et des *tems faibles* ? Ils veulent dire qu'il y a des *tems* qui sont nécessairement des Levés et d'autres qui sont des Frappés.

Mais pourquoi y a-t-il des Levés et des Frappés ?

C'est ce qu'ils ne savent pas, puisqu'ils ignorent et la nature et jusqu'à l'existence de la Proposition. Ils en ont cependant un sentiment confus, qu'ils rendent par le mot Cadence.

Selon les règles établies et connues, le *tems fort* est le *Frappé*, le *tems faible* est le *Levé*. Dans la Mesure à quatre tems, il y a deux *tems forts*, le premier et le troisième ; et deux *tems faibles*, le second et le quatrième.

Dans la Mesure à trois tems, on compte aussi deux tems Forts, le premier et le troisième ; le second tems seul est faible. (*Voyez* le *Dictionnaire de Musique* de *J. J. Rousseau*.)

Si l'on veut désigner par *tems fort* celui qui se fait le plus sentir, celui qui a fait trouver le mot *Cadence*, on a raison de dire que c'est le *frappé* ; mais si l'on veut dire en même tems que la note qui tombe sur le *tems fort* doit être attaquée plus fortement que

l'autre, c'est une erreur très-grave. Il en est de même si, par *tems fort*, on prétend indiquer le premier Tems de la Mesure, l'*Antécédent* de la Proposition musicale; car, comme nous venons de le prouver, ce qu'on nomme le premier Tems de la Mesure en est incontestablement le second, à moins qu'on ne nie qu'une Mesure ne soit une Proposition musicale, ce qui serait absurde. C'est aussi se tromper fortement, que de dire qu'il y a deux *tems forts* dans la Mesure à trois tems; savoir, le premier et le troisième, car deux tems de la même nature ne peuvent se suivre, par la raison que l'un des tems forts détruirait nécessairement le sentiment de l'autre.

18. Il n'y a pas deux *tems forts* ni *deux faibles* dans la Mesure à trois tems, mais un *tems fort* plus *long* ou plus *court* de moitié que le *tems faible*, selon la nature des Propositions qui composent le Morceau; et c'est précisément pourquoi je dis qu'il n'y a que deux sortes de Mesures, celle à deux tems égaux en durée, et celle à deux tems inégaux.

Dans l'une ou l'autre de ces Mesures, le *tems fort* est le Frappé; le *tems faible* est le Levé.

Cependant, comme le sentiment musical et le raisonnement nous portent à forcer chaque Antécédent de Proposition, afin qu'il se lie mieux au Conséquent, et pour que l'on comprenne où commence un sens musical, je serais d'avis que l'on nommât l'Antécédent de chaque Proposition tems fort, *et chaque Conséquent* tems faible : *par ce moyen, on ne serait pas tenté de forcer le Conséquent au lieu de forcer l'Antécédent, ce qui est un contre-sens manifeste.* Il conviendrait peut-être mieux encore de *supprimer totalement* les épithètes

de tems forts et de tems faibles qui ne désignent pas bien l'*action* et le *repos*, ou le Levé et le Frappé, pour leur substituer dans tous les cas celles d'Antécédent et de Conséquent, qui conviennent beaucoup mieux à la chose, et doivent plaire aux gens qui raisonnent. Pour les machines, celles de Levé et de Frappé sont suffisantes et plus claires que celles de tems fort, ou de tems bon, de tems faible ou tems mauvais, qui sont propres à faire naître des idées fausses.

19. La Musique était-elle mesurée avant qu'on ne fît usage des Barres adoptées pour séparer une Mesure de l'autre? Oui certainement; car il est de sa nature d'être mesurée, puisque c'est-là une des choses qui la distinguent essentiellement du Plain-chant. L'invention des Barres est même peu ancienne, et ne remonte guère qu'à deux siècles tout au plus.

Il y a plusieurs manières de mesurer la Musique. Non-seulement un Morceau peut être conçu à deux tems ou à trois tems égaux, mais il pourrait être fait de manière que ces deux Mesures alternassent d'un bout à l'autre. Un Morceau pourrait avoir aussi des repos non périodiques.

Les repos périodiques sont ceux qui se font régulièrement sentir après un certain nombre de Mesures. Les non périodiques seraient ceux qui viendraient, tantôt après deux ou après trois, quatre, cinq, ou un plus ou moins grand nombre de Mesures, et toujours sans uniformité ni symétrie.

De plus les Barres, au lieu de séparer chaque Mesure, chaque Proposition de celle qui la précède et de celle qui la suit, peuvent n'être mises que de deux en deux propositions ou de trois en trois, de quatre en quatre, ou de huit en huit, ou de seize en seize

mesures naturelles, selon la durée de ces propositions ou mesures. (*Voyez* les *fig.* M, N, O, *pl.* 31.)

Qu'a-t-on en vue en plaçant ces jallons, ces signes conducteurs, ces barres de Mesure, enfin? C'est de rendre l'exécution de la Musique plus facile et plus sûre; c'est de venir au secours du *sens* ou du *tact* musical. Mais pour remplir ce but il ne faut ni trop multiplier, ni rendre trop rares ces signes auxiliaires. Voici le Principe sur lequel il faut se régler : *plus la durée d'un tems de Musique se rapproche de celle d'une de nos pulsations naturelles, et plus il est analogue à notre nature et facile à saisir.* Il ne faut donc pas qu'un Tems dure plus d'une pulsation, ni qu'il y ait plus de quatre de ces Tems en une seule Mesure, ni qu'une Mesure dure moins d'une pulsation; car au-delà de quatre pulsations par Mesure elles deviennent trop peu sensibles; et, plus courtes qu'une demi-pulsation, elles deviennent trop fatigantes à marquer avec la main ou avec le pied.

La durée d'une Mesure étant trouvée, le nombre des Propositions qu'elle peut renfermer l'est aussi. C'est ce qu'il faut faire connaître par des exemples. Je choisis, à cet effet, l'air si connu : *Ah! vous dirai-je, maman*, non que les paroles aillent bien sous la Note, car il s'en faut de beaucoup que cela soit, mais parce que cet air, comme Musique seulement, est très-régulier, et parce que, par sa pureté et sa simplicité, il a le mérite fort rare d'être un *air primitif.* J'écris d'abord cet air comme *fig.* R, *pl.* 31.)

Il est très-régulièrement écrit ainsi, parce que chaque Proposition y dure une Mesure, et que, comme nous l'avons dit, une Proposition et une

mesure sont foncièrement la même chose. Mais quoique dans le principe la Proposition musicale et la mesure soient absolument une seule et même chose, cependant, dans la pratique ces deux choses peuvent différer l'une de l'autre, du moins pour nos yeux, parce qu'on donne le nom de Mesure à la durée de deux, de quatre, de huit, et d'un plus grand nombre de Propositions, comme à celle qui n'en contient qu'une seule, ou même une demie ou un quart.

Par exemple, dans la *fig.* 5, *pl.* 31, Mesure et Proposition ne sont pas synonymes, puisqu'il y a deux Propositions dans chaque Mesure. Dans la *fig.* 10, il y a quatre Propositions dans chaque Mesure, ainsi que dans la *fig.* Y, qui n'est que le même exemple que la *fig.* X, mais écrit à la moderne, avec des *Croches* au lieu de *Noires.*

Je dis encore que l'air *Ah! vous dirai-je maman* est bien écrit *fig.* R, parce qu'en cet exemple chaque *Antécédent* se trouve en *levant*, et chaque Conséquent en *frappant*, pour les yeux comme pour l'oreille, et parce que les deux repos d'hémistiche, les blanches *sol* et *ut*, se trouvent, l'un à la quatrième Mesure, l'autre à la huitième, et que tous deux commencent en frappant.

La Musique est versifiée et rhythmée.

20. La Musique n'est pas seulement cadencée ou mesurée, c'est-à-dire composée de Propositions équivalentes en durée; mais elle est de plus *versifiée* et souvent *rhythmée.*

21. *La Musique est* versifiée, *parce que le retour de ses repos principaux est périodique, c'est-*

à-dire que ces repos sont à la même distance l'un de l'autre, comme ici les blanches *sol* et *ut*. Elle est souvent *rhythmée*, parce que souvent les petits repos intermédiaires entre ceux d'hémistiche sont pareillement symétriques entre eux. Ainsi donc, de la symétrie des repos principaux résulte la versification musicale, et de la symétrie des petits repos intermédiaires entre les grands, résulte le *rhythme*. Et c'est ce que personne encore n'a su expliquer avec netteté. Aussi les idées qu'on a du rhythme sont-elles vagues et indéterminées.

L'air *Ah! vous dirai-je, maman*, est rhythmé, parce que les Propositions du second hémistiche répondent exactement à celles du premier, prises une à une.

Ainsi, *ut*, marqué n°. 1, répond à *fa*, marqué n°. 5, parce que cet *ut* forme une Proposition elliptique, c'est-à-dire sans Antécédent, ainsi que le *fa* n°. 5.

La seconde Proposition *ut sol*, répond à la sixième *fa mi*; car chacune des deux est une Proposition simple; la troisième, *sol la*, répond à la septième, *mi ré*; et la quatrième Proposition, *sol la*, à la huitième, *ré ut*.

22. La place que les antécédens, les conséquens, et les repos d'hémistiche occupent dans la *fig.* R, prouvent incontestablement que cet Air a été conçu régulièrement et à deux tems, parce qu'écrit de cette manière, tout y est symétrique.

Qu'on essaie de l'écrire à trois tems, aussitôt le désordre remplace l'ordre.

1°. Des deux repos d'hémistiche, formés par les deux blanches *sol* et *ut*, l'un, le *sol*, est encore en

frappant; mais l'*ut* commence en levant et au troisième tiers de la Mesure, ce qui oblige à écrire cet *ut* blanche avec deux noires attachées l'une à l'autre par une liaison, pour faire connaître qu'elles ne font qu'une seule et même note.

Voilà donc déjà une grande irrégularité, un *repos en l'air.*

2°. Non-seulement la première Proposition, *ut*, ne répond plus à la cinquième, parce qu'il s'en trouve une de moins dans chaque hémistiche, mais elle ne répond pas même à la quatrième, qui commence cependant le second hémistiche, et cela, parce que le *fa* devient alors le premier Antécédent d'une Proposition complexe, *fa fa mi*, au lieu d'être le conséquent d'une Proposition elliptique, comme dans la *fig.* R.

Nota. Les Barres ou traits qui sont au-dessus des notes, marquent comme les Propositions sont formées, *fig.* R, et celles de dessous marquent les métamorphoses qu'elles éprouvent *fig.* S, où la Mesure à trois tems est substituée à celle à deux tems.

3°. Toutes les Propositions du premier hémistiche sont dérangées, et par rapport à elles-mêmes et par rapport à leurs analogues qui devraient se trouver dans le second hémistiche, et réciproquement celles du second par rapport à elles-mêmes et à celles du premier.

Ce *vers* musical cesse aussi d'en être un, parce que ses hémistiches sont irréguliers en eux-mêmes, et réciproquement l'un envers l'autre.

23. Le premier Hémistiche est irrégulier en lui-même, parce qu'un Hémistiche doit être composé

d'un nombre pair et même quarré de Propositions ou Mesures, et que celui-ci est composé de deux mesures et deux tiers, au lieu d'être composé de deux ou de quatre mesures. Il est irrégulier par rapport au second Hémistiche, parce que le second commence en levant, tandis que celui-ci commence en frappant, et de plus parce que le défaut de rapport que l'on trouve au commencement de ces Hémistiches comparés l'un à l'autre, se prolonge jusqu'à la fin.

Le second Hémistiche est irrégulier en lui-même, parce qu'au lieu d'être composé de deux nombres semblables de mesures, tels que deux fois une ou deux fois deux, il est composé de deux mesures, plus deux tiers, l'un au commencement de l'hémistiche, et l'autre à la fin, et parce que le repos se trouve en levant au lieu d'être en frappant.

Ce second Hémistiche est irrégulier, par rapport au premier, parce qu'aucune des propositions qui le composent ne répond à celle du premier hémistiche à laquelle elle doit répondre, pas même la principale, qui est celle qui termine l'Hémistiche.

Donc la *fig.* S est, de tout point, irrégulière.

Cependant, d'après la définition que *J. J. Rousseau* donne de la Mesure, non-seulement la *fig.* S, mais les *fig.* T et V seraient régulières; car dans chacun de ces exemples *le tems y est divisé en parties égales*, puisqu'il y a seize Tems dans chacun, ainsi que dans la *fig.* R.

La Mesure n'est donc pas la division du tems, mais la durée d'une proposition musicale; et si la facilité, la grace et la sûreté de l'exécution exigent que l'on multiplie ou diminue le nombre des Barres,

ce qu'on appelle improprement diminuer le nombre des mesures, jamais au moins on ne peut régulièrement écrire à deux tems ce qui est véritablement conçu à trois, ni à trois ce qui est conçu à deux.

Mais si l'on ne peut écrire l'Air de la *fig.* R comme il l'est *fig.* T et U, parce que les Propositions musicales y sont toutes, ou à peu près toutes dénaturées, ne pourrait-on du moins se servir de ces sortes de Mesures?

J. J. Rousseau prétend qu'un nommé *Adolphati* fit à Gênes, en 1750, un essai assez heureux de la Mesure à cinq tems, dans l'air d'Ariane, *Se la sorte mi condanna;* mais il faut observer que cette mesure n'avait pas été regardée comme une et simple, parce que notre nature se refuse à cela; mais comme composée et renfermant, dans ses cinq tems, une mesure à deux tems et une à trois tems; ce qui prouve qu'il n'y a que ces deux mesures qui nous soient naturelles; et que si la mesure à cinq tems peut être sentie, comme étant tour à tour une mesure à deux tems et une à trois, ou l'inverse, elle a dû être rejetée, non-seulement comme inquiétante et difficile dans l'exécution, mais comme étant sans charme pour l'auditeur, parce qu'elle n'offre que des propos interrompus. Par la même raison, la mesure à sept tems ne pouvant pas être admise comme mesure une et simple, mais comme une mesure composée d'une à quatre et d'une à trois, ou l'inverse, doit également être rejetée.

24. Si notre organisation, notre manière de sentir ne s'opposait pas à l'admission de toute autre mesure que celles à deux tems simples ou à deux tems doubles ou quadruples, et de celles à trois tems simples ou doubles, ou triples ou quadruples, il n'y

aurait rien de si facile à notre esprit que d'en imaginer de toute espèce, et on l'aurait fait il y a long-tems; mais à cet égard, comme par rapport au système des sons diatoniques et chromatiques, et même aux sections ou divisions des tems, nous sommes absolument limités par la nature.

Des compositeurs pleins de goût ont hasardé, de loin en loin, cinq croches au lieu de quatre, sept ou neuf doubles au lieu de huit, quatorze ou dix-sept au lieu de seize; mais ce qu'ils ont fait à-propos et avec autant de sobriété que d'adresse, les écoliers, qui aiment toujours à copier ce qui est bizarre, le font avec autant de profusion que de gaucherie, et de manière à faire dire : Voilà des enfans qui ne connaissent pas les limites des possibles, et qui ignorent que telle chose qui est une beauté lorsqu'elle est à sa place, est un défaut quand elle se trouve où elle ne devrait pas être. Rien de plus aisé que de dénaturer les tems, mais rien n'est moins facile que de substituer heureusement des cinquièmes à des quarts, des septièmes à des huitièmes.

25. Ce qu'on écrit à deux tems simples, comme *fig.* R, peut aussi s'écrire à deux tems doubles ou à quatre tems simples, comme *fig.* 5, ou à huit tems simples ou à quatre tems doubles, comme *fig.* X et Y. Mais alors on ne commence pas le Morceau en frappant, comme *fig.* R, parce que ce qui doit être absolument en frappant, ce sont les repos. Pour que ces repos se trouvassent en frappant, *fig.* 5, il a fallu commencer, non en frappant, mais à la seconde demi-mesure; et, *fig.* Y, il a fallu commencer au second quart de la Mesure.

C'est la facilité et la sûreté de l'exécution qui doivent

faire adopter l'une ou l'autre de ces manières d'écrire un Morceau, ce qui dépend du mouvement qui rend la durée des Propositions plus ou moins longue.

26. On se permet cependant assez souvent dans la mesure à quatre tems de placer les repos au troisième tems, au lieu de les faire tomber au premier; mais cela est plus autorisé par des exemples donnés par d'habiles maîtres que par les véritables principes.

Haydn a commencé, en frappant, son beau Quatuor en *ré* mineur; il en résulte que le repos de son premier vers et celui de beaucoup d'autres vers du même Morceau se trouvent au troisième tems, au lieu d'être en frappant. (Voyez *fig.* Z, *pl.* 31.) S'il eût écrit ce vers comme *fig.* ZZ, il eût évité cet inconvénient, et cela eût été d'autant mieux fait, que tout semble indiquer que ce vers doit être phrasé comme il est marqué *fig.* ZZ, et non comme *fig.* Z, vu les liaisons qui se trouvent du *la* au *ré* et du *mi* au *la*.

Depuis la quatrième Proposition jusqu'à la fin du vers, les deux figures s'accordent.

Pourquoi ne l'a-t-il donc pas écrit ainsi?

Pour trois raisons. D'abord, pour entrer en frappant; ensuite parce qu'il regarde le troisième tems de la Mesure à quatre tems, comme équivalent au premier; et en troisième lieu, parce que de cette manière il a la faculté de pouvoir placer dans le courant du Morceau un vers ou une Période qui cadence d'une autre manière, ce qui peut par fois répandre un peu de variété.

Il faut remarquer cependant que si *Haydn* et beaucoup d'autres se permettent de finir plusieurs vers et quelques périodes au troisième tems, ils ne prennent guère cette liberté à l'égard des périodes

qui terminent une Reprise, ce qui prouve qu'ils ne regardent pas le troisième tems comme un parfait synonyme du premier, mais qu'ils considèrent au contraire le premier tems comme formant un plus grand repos.

27. On devrait, en écrivant, éviter soigneusement tout ce qui peut nuire à la facilité, à la sûreté de l'exécution, et tout employer pour la rendre le plus approchant de la perfection qu'il est possible.

La Mesure ou le cadencé du Morceau est ce qui doit occuper le premier. On ne doit pas écrire en une mesure ce que les Musiciens sentent naturellement devoir en faire deux. Toutes les Mesures où la foule des Musiciens est obligée de battre deux fois, doivent être écrites autrement; car pourquoi a-t-on adopté les Barres de mesure? N'est-ce pas pour en rendre l'exécution plus facile et plus sûre? Si cela est, pourquoi renoncer à une partie de cet avantage, en ne mettant de Barres que la moitié de ce qu'il en faut pour remplir ce but? C'est une contradiction.

Dira-t-on que quand les barres sont trop rapprochées, l'exécution est plus hachée? Mais apprenez à vos élèves et à tous ceux qui exécutent, que l'on ne doit pas *tracer sur le visage du Morceau tous ces jallons* qui n'existent pas dans la Musique, pas plus que la virgule ou le point dans notre pensée ni dans les mots du discours; mais que ces barres de Mesure ne sont là que pour guider notre faiblesse, et que bien loin de révéler l'existence de ces Barres d'une manière fatigante, pour notre auditoire, nous devons au contraire nous appliquer à lui cacher que cet échafaudage existe, comme on cherche

à effacer les lignes qu'on a tirées pour s'aider à écrire droit ou dans les proportions.

28. L'à-plomb établi de gros en gros par la Mesure, doit recevoir ensuite plus de perfection du phrasé.

Qu'est-ce que le *Phrasé?* Ce n'est pas seulement le *Cadencé;* car le cadencé tient à faire discerner un antécédent d'un conséquent. Le Phrasé est l'art de subordonner, l'une à l'autre, toutes les propositions qui forment un même sens, de manière à ce qu'elles ne fassent qu'un tout. C'est l'art de l'ensemble pour chaque sens séparé de la Période.

29. Pour bien exécuter un Morceau, c'est peu de bien mettre ensemble les propositions qui composent chaque phrase en particulier; il faut, de plus, subordonner les phrases et les périodes l'une à l'autre, et les mettre ensemble de manière à ce qu'elles ne forment elles-mêmes qu'un seul grand tout, car l'unité doit régner dans l'ensemble général comme dans chaque proposition prise à part.

Mais pour mettre de l'unité dans l'exécution, il faut d'abord qu'elle existe dans la composition.

Nous dirons quels sont les moyens par lesquels on parvient à cette unité lorsqu'il en sera tems. Nous n'irons pas plus loin ici, à cet égard, pour ne pas empiéter davantage sur ce qui doit suivre.

30. Quand un élève se perd dans une mesure à quatre tems doubles, telle que *fig.* A, *pl.* 32, parce qu'elle est trop longue et parce qu'il n'en sent pas la *cadence*, on doit lui faire supposer qu'elle est écrite à deux tems doubles, comme *fig.* B, ou à deux tems simples, comme *fig.* C ou E, ou à quatre tems simples, comme *fig.* D, *pl.* 32. Ce qui doit

décider à employer l'une de ces différentes manières d'écrire le même Morceau plutôt que l'autre, c'est la sûreté et la commodité de l'exécution.

Observation.

Une Mesure renferme le plus souvent plusieurs propositions; on voit cependant quelquefois aussi une Proposition occuper plusieurs Mesures. La *fig.* EE, présente une proposition qui dure huit mesures; celles EEE en durent deux chacune. (*Pl.* 32.)

On sent la Musique, mais la sait-on ?

31. Personne encore ne s'est avisé de dire à un écolier : dans cette phrase d'*Haydn*, *fig.* A., *pl.* 32, qui forme l'hémistiche du premier vers de cet *Allegro vivace*, il y a huit propositions musicales qu'on pourrait écrire comme *fig.* C. Dans ces huit Propositions, les deux premières sont elliptiques, parce qu'elles n'ont pas d'antécédent : les cinq suivantes sont des Propositions ou Cadences simples; et la huitième est complexe, parce qu'elle est composée de trois notes. Cependant, si on n'a pas dit tout cela à l'élève, ou l'équivalent, on ne lui a pas enseigné cette phrase, on ne la lui a pas expliquée, analysée, on lui a seulement montré comme on l'exécute. On lui a dit : Je fais comme cela, ce qui est parler à son oreille, mais non à son jugement. On a donné l'exemple, bien ou mal; mais le précepte est encore à énoncer, et, cependant, sans préceptes, il n'y a pas de véritable enseignement. Je sais bien qu'on n'ignore pas, jusqu'à un certain point, la science des Accords ni celle du Contrepoint, mais jusqu'à ce que la Théorie de la

Musique soit au moins au niveau de la pratique, et jusqu'à ce qu'elle s'accorde en tout avec ce qui est bien dans les ouvrages de nos grands maîtres; enfin, jusqu'à ce que nous connaissions à fond depuis le premier jusqu'au dernier élément de la Musique, et l'art *raisonné* de les lier l'un à l'autre, pour en former un tout achevé, je dirai qu'on *sent* la Musique, mais qu'on ne la *sait* pas.

C'est au *tact*, *qui est le jugement des sens*, et au *raisonnement*, *qui est le tact de l'esprit*, tous deux perfectionnés par un long exercice, à nous donner cette théorie désirée; car rien n'est véritablement bien dans les beaux-arts que ce qui satisfait, à-la-fois, et le sentiment et la raison.

32. Pour terminer l'article des Mesures, nous dirons qu'on peut poser en principe que nous n'avons le sentiment de la Mesure qu'autant que nous savons distinguer l'antécédent du conséquent, le tems fort du tems faible; en un mot, le *cadencé*, soit machinalement, soit tout à-la-fois, et par le *tact naturel* et par la réflexion ou le raisonnement.

Celui qui est mal organisé pour la Musique, est celui qui n'en peut saisir le cadencé, ou celui qui ne peut apprécier la justesse des sons, soit en eux-mêmes, soit dans leur succession, soit dans leur ensemble, ou celui qui manque à-la-fois d'aptitude pour ces deux choses, qui constituent essentiellement l'art d'*Orphée*.

Quand un élève ne sent pas le Cadencé d'un *Adagio* à trois tems, tel qu'on en voit deux Mesures, *fig.* F, *pl.* 31, il faut supposer que chaque tems est une Mesure entière à deux tems, et que le Morceau est écrit, comme *fig.* G, *pl.* 31.

33. On ne peut diviser un Tems *en deux parties égales*, qu'autant que le Tems que l'on partage ainsi est celui d'une mesure à deux tems égaux, simples ou doubles, ou quadruples, ou celui d'une mesure simple à trois tems, comme les tems de la *fig.* I, *pl.* 32, sans quoi on détruirait le cadencé du Morceau, on le dénaturerait, comme le chimiste dénature ce qu'il décompose.

On ne peut donc diviser en deux parties les tems de la Mesure à six huitièmes de ronde $\frac{6}{8}$, parce que chacun des deux tems de cette mesure est triple, en lui-même, puisque la Mesure à $\frac{6}{8}$ est la réunion en une, de deux mesures à $\frac{3}{8}$. Par conséquent, chaque tems de cette mesure étant lui-même une mesure à trois tems égaux, il ne peut donc être divisé qu'en trois portions égales, ou en deux inégales, l'une une fois plus longue ou plus courte que l'autre.

Le vers musical qui compose la *fig.* H, *pl.* 32, ne peut donc être écrit régulièrement que de cette manière, ou comme *fig.* K ou *fig.* L, ou bien, en substituant trois noires ou trois blanches aux trois croches, ce qui ne change rien au fond de la chose, mais à la forme et pour nos yeux seulement.

34. Qu'arrive-t-il lorsqu'on écrit, comme *fig.* I, les quatre mesures qui composent la *fig.* H? Il arrive que les quatre mesures de la *fig.* I durent, proportions gardées, autant que six de la *fig.* H, et qu'en outre la plupart des notes, qui sont unies par le lien du mariage, font divorce pour se remarier avec d'autres, ce qui dénature l'Air, quoiqu'il reste composé des mêmes notes que la *fig.* H.

35. D'où il résulte qu'il y a trois choses distinctes qui constituent éminemment la Musique, considérée

seulement comme Mélodique et à une seule Partie; savoir : les Sons, leur durée et leur mariage, ou la réunion de ces Sons en Propositions.

La *fig.* I, *pl.* 32, ne peut retracer exactement l'air de la *fig.* H, car ni la nature ni le nombre des propositions ne sont le même dans l'une et l'autre de ces deux figures, soit que l'on scande la *fig.* H comme *fig.* K ou comme *fig.* L.

Pourquoi la *fig.* H a-t-elle deux manières d'être scandée ou *propositionnée?*

Parce que dans la mesure à deux tems inégaux, le conséquent peut être plus court ou plus long de moitié que l'antécédent, ce qui donne lieu à marier les notes de la *fig.* H comme il est indiqué par les chiffres qui sont dessus, ou comme il est indiqué par ceux de dessous, ou, ce qui revient au même, comme *fig.* K ou comme *fig.* L.

Dans la *fig.* K, l'antécédent est double, en durée, et en notes du conséquent dans les Propositions *sol ut ut*, *sol mi mi*, *ut sol sol*, qui sont les deuxième, troisième et quatrième du premier hémistiche, et dans la seconde proposition du deuxième hémistiche, *sol mi ré.*

Au contraire, dans la *fig.* L, les Propositions *ut ut sol* et *mi mi ut*, qui sont la troisième, la quatrième du premier Hémistiche, le Conséquent y est double de l'Antécédent et en notes et en durée, puisqu'il est composé de deux croches et l'antécédent d'une seule.

Pourquoi ces deux exemples, K et L, ne sont-ils pas dissemblables dans leurs propositions depuis le commencement jusqu'à la fin? C'est qu'il en est qui sont conçues ou assises d'une manière qui ne laisse

pas d'alternative ; telles que celles *fa si* et *ré ut*, qui sont la troisième et la quatrième du second Hémistiche de la *fig.* K comme de la *fig.* L.

Le *fa* étant une brève précédée d'une longue, il doit naturellement se lier avec la note suivante, et d'autant mieux, que ce *fa* se trouve sur le tems Levé, qui est la véritable place de l'antécédent : il en est de même de celle *ré ut.*

La *fig.* K offre pour première Cadence la Proposition *sol* qui est l'ellipse d'une cadence dont le conséquent est de moitié plus court que l'Antécédent, et semblable à celle de la *fig.* KK.

La *fig.* L présente l'ellipse d'une cadence complexe, dont l'antécédent est de moitié plus court que le Conséquent, et pareille à celle de la *fig.* LL.

La cinquième cadence du premier hémistiche, *fa mi*, est la même dans la *fig.* K que dans la *fig.* L; c'est que le premier hémistiche, finissant au troisième tems, on est obligé, malgré que ce soit contre l'ordre habituel, de faire cadencer le second avec le troisième tems, parce que cet air est conçu de cette manière, et manque, en cet endroit, de régularité.

37. Quoique la *fig.* I ne rende pas exactement l'air de la *fig.* H, on peut néanmoins en faire usage telle qu'elle est, parce qu'elle n'a point d'irrégularité en elle-même, mais seulement relativement à l'air de la *fig.* H. Je dis qu'elle n'a point d'irrégularité en elle-même, parce que les propositions y sont régulièrement assises, et parce qu'elle est bien versifiée ; car chaque hémistiche y est composé de deux mesures. C'est un portrait qui manque de ressemblance avec l'original, mais qui, considéré à part et comme tableau, n'est point défectueux.

On demandera peut-être pourquoi le *fa* et le *si*, qui forment la troisième et la quatrième proposition du second hémistiche, forment deux propositions au lieu de n'en former qu'une simple, comme dans les exemples K et L. C'est la manière dont elles sont assises qui oblige à scander ainsi ces deux notes. Pour rendre la chose plus sensible, il faut supposer le Morceau écrit à $\frac{2}{8}$, comme *fig.* M; alors le *fa* se trouvant en frappant, il est tout simple qu'il ne cadence pas avec la note qui est sur le Levé qui suit. Mais pourquoi ce frappé ne cadence-t-il pas avec le Levé qui précède? Parce que le Levé qui précède remplissant toute la mesure, il est, dans la première partie de sa durée, conséquent de la proposition précédente *mi ré*, et n'est antécédent de la proposition *ré fa* que dans la seconde moitié; mais comme la seconde moitié de cette Note ne se fait pas entendre comme une Note séparée de la première moitié, comme *ré ré* ou *ré-é*, mais seulement comme prolongation assez faible de la première, elle n'est presque pas sentie, et d'autant moins, qu'il convient de respirer entre ce *ré* et le *fa* qui suit, et de ne faire même qu'une croche de cette noire. En conséquence, le *fa* s'isole totalement du *ré*, et forme une proposition elliptique : le *si* qui suit forme ce qu'on nomme une *Syncope*.

De la Syncope.

38. Je distingue trois sortes de *Syncopes :* la parfaite, l'imparfaite, et la demi-syncope.

La parfaite a lieu sur une Note qui est à elle seule, et sans ellipse, l'antécédent et le conséquent d'une

Proposition : c'est, si l'on veut, une quatrième espèce de Proposition musicale. Pour que la syncope parfaite ait lieu, il faut qu'une note commence dans un Levé et finisse dans un Frappé. Il en serait ainsi, du moins, si chacune des propositions, qui contient une mesure réelle, était séparée de sa voisine par une Barre.

Telles sont les neuf *Syncopes* de l'exemple Q, *pl.* 32, qui pourraient être écrites comme dans la partie de dessous, *fig.* QQ; celles de la *fig.* R, qui pourraient être écrites comme dans celle RR et les deux de la *fig.* S, comme celles de la *fig.* SS.

La *syncope imparfaite* est celle qui, semblable aux quatre syncopes que présente la *fig.* T, désignées par les chiffres 1, 2, 3, 4, a lieu sur une Note qui commence après un silence au second tems d'une mesure à trois tems, et se prolonge dans tout le troisième tems, ou seulement durant une Partie de ce tems.

La *fig.* TT est là pour la preuve du syncopement des notes qui sont désignées *fig.* T, par 1, 2, 3, 4.

La *demi-syncope* est celle qui est formée par une Note qui, par la place qu'elle occupe dans la Mesure, ne peut laisser ignorer qu'elle est l'antécédent d'une Proposition, et qui étant suivie d'un silence, se trouve sans autre conséquent que ce silence même. (Voyez *fig.* U, *pl.* 32, chaque Note y forme une *demi-syncope*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*.) Chaque note isolée qui n'est pas au premier tems de la mesure est réellement une *demi-syncope;* telles sont toutes celles de la *fig.* V, *pl.* 32.

39. On trouve encore dans la syncope une preuve incontestable que toute Proposition ou Cadence mu-

sicale est une mesure réelle; car il ne peut y avoir de syncope sans un tems fort et un tems faible, ou, en d'autres termes, sans un antécédent et un conséquent; et dès qu'il existe un antécédent et un conséquent qui se suivent, il existe aussi une mesure; donc toute proposition est une mesure. C'est ce que prouvent aux yeux les exemples QQ, RR, SS, *pl.* 32.

CHAPITRE XXXIII.

De l'Unité de Ton et de Voix dans les Propositions et dans leur enchaînement.

39. Tout ce qui sort de l'Unité de Ton et de Voix blesse notre jugement. Il est inconcevable combien, à cet égard, la dialectique de notre ame est fine et déliée. Je dis la dialectique de notre ame et non la sensibilité, la finesse de notre oreille; car, comme j'ai déjà eu l'occasion de l'observer, ce n'est pas notre oreille qui répugne à telle suite ou à tel ensemble de notes, c'est notre ame elle-même; penser le contraire, ce serait admettre que nos sens sont le siége de la mémoire et du jugement; que nous avons cinq ames puisque nous avons cinq sens, et que chaque individu, comme le fut un moment la France, est gouverné par cinq directeurs, ce qui supposerait nécessairement que le Créateur, *qui est l'unité même*, en nous formant, ce serait montré aussi inconsidéré, aussi absurde que nos demi-anarchistes en nous donnant un *directoire* composé de

cinq membres égaux en puissance. La raison s'oppose à l'admission d'une semblable hypothèse ; car nous donner cinq siéges de jugement et de volonté, c'est placer cinq individus en un seul ; ce qui est pis que de faire de chacun de nous un monstre à cinq têtes, puisque l'unité morale est plus nécessaire encore à un animal que l'unité physique.

En effet, si sur cinq têtes qu'aurait un individu, il n'y en avait qu'une seule qui eût la faculté de juger et de commander, cet individu ne serait point un monstre au moral, puisque l'unité morale ne serait point détruite en lui ; il ne serait un monstre qu'au physique. Mais si au contraire les cinq têtes de cet être supposé pensaient et ordonnaient, les deux unités étant également détruites en lui, il serait alors un monstre au moral comme au physique. On sent que si un tel être existait, il serait continuellement tiraillé en sens contraire. C'est ce qui arrive dans tous les états où il y a plusieurs pouvoirs réels et rivaux ; et c'est-là précisément ce qui a fait le tourment des états républicains.

L'Histoire, autant que la théorie, nous démontre que si ces corps monstrueux en politique, que l'on nomme *aristocraties* et *démocraties*, ont pu jouir de quelque repos et de quelque bonheur, ce n'a jamais été que dans les tems où il s'est heureusement trouvé pour eux que sur toutes les têtes qu'avait le monstre aristocratique ou démocratique, une seule jugeait et ordonnait. D'où il faut conclure qu'une république est toujours un monstre ou surchargé de têtes inutiles et qui le défigurent, ou, ce qui est pis, de têtes qui mettent ce monstre continuellement en guerre avec lui-même. Osons enfin le

dire après l'avoir long-tems pensé, le *Consulat francais* lui-même aurait été une monstruosité en politique, telle que le serait en Musique l'admission de trois Toniques en un seul Ton, si la supériorité de pouvoir du premier Consul n'en avait, autant que possible, corrigé le vice. Mais pour le bonheur et la gloire de la France, cette difformité a disparu : un génie aussi actif que vaste et puissant, une volonté aussi ferme qu'éclairée, une tête capable de commander à l'univers, en un mot un chef digne de régner sur les Français, a enfin rétabli parmi nous l'unité politique, et *Napoléon le Grand*, prouve mieux que jamais aux hommes qu'il n'est qu'un seul véritable gouvernement, le monarchique.

Puisque l'Unité, le premier de tous les principes, s'oppose à ce que nous accordions à nos sens la faculté de se ressouvenir et de juger, nous devons penser que, semblables en quelque sorte aux conducteurs d'électricité, ils ne sont que des agens au moyen desquels notre ame est mise en communication avec les objets qui sont hors de nous et qui lui échapperaient sans cette heureuse entremise; et de ce que notre ame est le seul juge en Musique comme en autre chose, il s'ensuit que ce qui est faux en Musique, comme en tout ce qui est du ressort du jugement, n'est que ce qui est inconséquent et déraisonnable. D'où nous concluons que la Musique doit avoir une logique. Elle en a une en effet, et nous allons en développer les principes dans les chapitres qui vont suivre.

CHAPITRE XXXIV.

De la Logique de la Musique.

40. Comme la Logique proprement dite, la *Logique de la Musique* est l'art de former des Propositions, et de les lier entre elles pour en composer des phrases, des périodes et des discours ou Morceaux.

41. Les élémens du discours sont les Propositions.

Les élémens des Propositions sont les cordes.

Une corde ou un son est donc un premier élément en Musique.

42. Les cordes qui composent dans chaque Ton le grand système musical pratique, sont au nombre de vingt-sept, lesquelles, au moyen du *Tempérament*, se réduisent à douze. C'est ce que tout le monde a ignoré jusqu'ici; car personne avant nous n'avait su développer le grand système musical.

43. Trois sortes de cordes composent le *grand système musical*, les diatoniques, les chromatiques et les enharmoniques.

44. Les *Cordes diatoniques* sont au nombre de sept : ces sept notes en *ut* majeur comme en *la* mineur, sont en montant de quinte, *fa*, *ut*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*, *si*, et en descendant *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *ut*, *fa*.

45. Les *Cordes chromatiques*, sont au nombre de dix : cinq ascendantes, $fa^{\#}$ $ut^{\#}$ $sol^{\#}$ $ré^{\#}$ $la^{\#}$, et cinq descendantes si^{b} mi^{b} la^{b} $ré^{b}$ sol^{b}.

46. Les *Cordes enharmoniques* sont pareillement au nombre de dix, cinq ascendantes : $mi^{\times}$ $si^{\times}$ fa^{+} ut^{+} sol^{+}, et cinq descendantes : ut^{b} fa^{b} si^{bb} mi^{bb} la^{bb}.

47. Total, vingt-sept Cordes qui forment seize quintes ascendantes ou seize quartes descendantes, (1) *fa ut sol ré la mi si*, $fa^{\times}$ $ut^{\times}$ $sol^{\times}$ $ré^{\times}$ $la^{\times}$, $mi^{\times}$ $si^{\times}$ fa^{+} ut^{+} sol^{+}.

Seize quintes descendantes ou seize quartes ascendantes, *si mi la ré sol ut fa*, si^{b} mi^{b} la^{b} re^{b} sol^{b}, ut^{b} fa^{b} si^{bb} mi^{bb} la^{bb}. (Voyez les *fig.* A et B *pl.* 34.)

48. Les cordes diatoniques sont les cordes fondamentales, les seules absolument nécessaires pour établir un Ton et composer un discours musical quelconque. Les cordes chromatiques ne sont chromatiques que par leur co-existence dans le même Ton avec les diatoniques ; comme les enharmoniques ne sont enharmoniques que par leur co-existence dans le même Ton avec les cordes diatoniques et avec les chromatiques.

49. Il n'y a que dix cordes chromatiques, parce que dans le Genre diatonique il n'y a que cinq intervalles d'un ton en montant, et cinq en descendant.

Par le moyen des cordes chromatiques qui s'intercallent entre ces cinq tons, l'octave se trouve toute divisée en semi-tons.

---

(1) C'est pour me conformer aux idées plus généralement reçues, que j'ai représenté ces vingt-sept cordes comme formant seize quintes, mais il est plus exact, *dans le système des tétracordes*, de les placer à la quarte l'une de l'autre, et de prendre en descendant ce qui est en montant.

50. Le *genre enharmonique ne procède pas par quart de ton, comme on le dit communément*, car le quart de ton n'est pas un intervalle musical (1); il n'y a en Musique que des semi-tons; les enharmoniques sont un peu plus petits que les chromatiques, et ceux-ci un peu plus petits que les semi-tons diatoniques, mais la différence des uns aux autres est si peu considérable, que quoiqu'il n'y ait sur tous les instrumens *tempérés*, tels que le Piano-forte, l'Orgue et autres, qu'une seule espèce de semi-tons, on ne laisse pas que d'y pratiquer les trois genres, comme on peut le voir par l'exemple C, *pl.* 34.

51. Les cordes diatoniques peuvent, sans sortir de l'unité de Ton, former entre elles des propositions *conjointes*, ascendantes ou descendantes, et chaque corde diatonique peut être l'antécédent ou le conséquent d'une de ces propositions.

Par exemple, *ut* peut être l'Antécédent de la Proposition *ut ré* ou de celle *ut si*, et le conséquent de celle *si ut* ou de celle *ré ut.*

52. Les cordes chromatiques, au contraire, ne peuvent former entre elles des Propositions *conjointes*, sans déraisonnement. C'est pourquoi dans l'exemple C, *pl.* 34, il n'y a pas une seule proposition chromatique qui n'ait pour antécédent ou pour conséquent une corde diatonique.

---

(1) Les théoriciens trouvent commode de supposer que le genre enharmonique procède par quart de Ton, mais pour peu qu'ils fussent musiciens, ils se hâteraient bientôt de renoncer à une telle erreur, si on les régalait d'une Musique en quarts de ton.

53. Dans toute proposition conjointe, une corde qui appartient au *chromatique ascendant* doit avoir pour conséquent la corde diatonique qui est un semi-ton au-dessus, ou elle doit en être le conséquent.

Ainsi, en *ut* majeur, $fa^{\#}$ a pour conséquent le *sol* dans la proposition $fa^{\#}$ *sol* et il en est le conséquent dans la proposition *sol* $fa^{\#}$.

54. Dans toute proposition conjointe, une corde qui appartient au *chromatique descendant* doit avoir pour conséquent la corde diatonique qui est un semi-ton au-dessous, ou elle doit en être le conséquent: comme, en *ut* majeur, si^{b} *la*, *la* si^{b}.

55. Dans toute proposition conjointe, une corde qui appartient à l'*enharmonique ascendant* doit avoir pour conséquent la corde chromatique qui est un semi-ton au-dessus, ou doit en être le conséquent: en *ut* majeur fa^{+} $sol^{\#}$ $sol^{\#}$ fa^{+}.

56. Dans une proposition conjointe, une corde qui appartient à l'*enharmonique descendant* doit avoir pour conséquent la corde chromatique qui est un semi-ton au-dessous, ou elle doit être le conséquent de cette corde : en *ut* majeur, si^{bb} la^{b}, ou la^{b} si^{bb}.

Observation. L'enharmonique descendant n'est point en usage, parce qu'au moyen du Tempérament on y substitue le chromatique ascendant qui est plus naturel, puisqu'il est plus près du diatonique.

Application des règles précédentes.

Dans la *fig.* D, *pl.* 34, la proposition chromatique $ut^{\#}$ $ré^{\#}$ est fausse, puisque l'$ut^{\#}$ qui doit avoir

pour conséquent le *ré* diatonique a le *ré*$^{\#}$ chromatique. Ce *ré*$^{\#}$ est donc un déraisonnement, une faute de logique (53).

Dans la même figure, la Proposition *mi*^{b} *ré*^{b}, où le *mi*^{b} chromatique a *ré*^{b} pour conséquent, est pareillement une faute, puisque ces deux cordes sont chromatiques et conjointes (54).

Dans la *fig.* E, la dernière Proposition *si*$^{\#}$ *la*$^{\#}$ est un déraisonnement, car le conséquent du *si*$^{\#}$ enharmonique est l'*ut*$^{\#}$ chromatique et non le *la*$^{\#}$, puisque toute corde enharmonique ascendante doit être l'Antécédent de la corde chromatique qui est un semi-ton au-dessus, ou en être le Conséquent (55).

Toutes ces fautes sont des déraisonnemens, par ce que la conséquence de chacune de ces Propositions est fausse, et elle est fausse parce qu'elle sort de l'Unité de Ton.

57. Quand on ne compose qu'à une seule Partie, on n'est pas plus libre de faire succéder telle proposition à telle autre, que quand on compose à plusieurs. On doit dans tous les cas être conséquent et s'asservir à la logique musicale. Ceux qui croient pouvoir imaginer des chants à leur fantaisie, ignorent qu'ils sont conduits par cette logique qui est pour ainsi dire innée en nous, et qui est la raison et le jugement à l'égard des sons.

58. Il n'est pas nécessaire que les Notes qui sont naturellement en harmonie, frappent simultanément pour former un accord. Elles peuvent non-seulement former cet accord en se faisant entendre l'une après l'autre, mais même lorsqu'on fait entendre successivement aussi les Notes intermédiaires entre celles qui sont en harmonie.

Pour entendre l'accord que forme la tierce $\frac{mi}{ut}$, il n'est donc pas nécessaire que ces deux notes frappent à-la-fois ou immédiatement l'une après l'autre comme *ut mi*, mais le *ré* peut même se faire entendre entre deux sans détruire cette harmonie naturelle, comme dans la *fig.* F.

59. Cette faculté naturelle s'étend à toutes les notes qui peuvent se mettre en Harmonie. La Gamme *ut ré mi fa sol la si ut* qui est défectueuse comme Gamme mélodique élémentaire, ne l'est point comme remplissage mélodique de l'accord *ut mi sol ut.*

60. Il y a deux sortes de remplissage, l'harmonique qui consiste à compléter un accord, et le mélodique qui consiste à remplir par les notes intermédiaires l'intervalle qu'il y a entre deux notes harmoniques.

Le remplissage mélodique est diatonique ou chromatique. Il est diatonique quand on ne se sert que des cordes diatoniques, et il est chromatique quand on se sert des cordes chromatiques conjointement avec les diatoniques. Pour mettre plus de précision dans les termes, nous appellerons ce dernier remplissage diatono-chromatique, car on ne peut jamais supprimer le diatonique; c'est le seul véritable genre de Musique : les deux autres n'en sont que les nuances plus ou moins rapprochées.

61. Deux cordes de remplissage de suite, ne détruisent pas l'Harmonie, puisque dans *ut ré mi fa sol la si ut*, *fig.* G, *pl.* 34, les notes de remplissage *la* et *si* ne détruisent pas l'Harmonie qui existe entre le *sol* et l'*ut.*

62. Mais deux notes de remplissage qui ne seraient pas suivies d'une note d'Harmonie, comme *la si* dans

la *fig.* H, sont une faute, puisque cet exemple présente le faux accord *ut mi sol si* où se trouve la septième majeure qui n'est point harmonique, et ne peut par conséquent former un accord.

C'est alors que le troisième ton plein de suite, sort de la voie musicale. Cette voie se termine ici à *la*. Il faut donc mettre un *sol* à la place du *si* qui sort de cette voie, ou, si on veut la prolonger, cette voie musicale, il faut faire le si^b, comme *fig.* I, *pl.* 34.

63. Si l'on regardait *si la sol fa mi re* comme l'accord *si sol fa ré*, remplis mélodiquement, l'exemple H ne serait-il pas régulier? Non, puisque le *si* ne serait pas suivi de sa note conséquente qui serait alors *ut*. D'après cela, l'exemple K est donc fautif. Pour le rendre très-régulier il faudrait, dans les six premières croches, substituer *ut* à *la*; et, dans les six dernières, faire *fa mi ré* à l'octave au-dessus, ainsi que le dernier *ut*, et comme *fig.* L. Alors le *si* serait préparé par l'*ut* qui le précède, et sauvé (1) par celui qui termine l'exemple, car il faut bien faire attention qu'il reste dans l'oreille jusques-là. Semblable à une proposition principale, qui est coupée par plusieurs propositions incidentes, le *si* se trouve en cet exemple séparé de l'*ut* qui est son conséquent.

Section II.

64. Le plus petit intervalle mélodique est le semiton, le plus grand est le ton.

---

(1) Quoique je n'approuve pas l'expression *sauver*, je m'en sers de tems en tems parce que c'est celle qui est en usage.

65. Le plus petit intervalle Harmonique est la seconde majeure, le plus grand la neuvième majeure.

66. Dans un Chant, les Propositions sont *Mélodiques* ou *Harmoniques*. Elles sont Mélodiques quand l'Antécédent n'est qu'à un semi-ton du conséquent. Comme *si ut*, *ut si*, *mi fa*, *fa mi*, parce que le semi-ton ne forme jamais un intervalle harmonique.

67. Quand l'Antécédent est à un ton du Conséquent, la Proposition peut être Mélodique ou Harmonique. Mélodique, si les deux notes qui forment une seconde majeure ne se trouvent pas dans le même accord. Ainsi, lorsque sur l'accord *ut mi sol* un chant fait *sol*, *la sol*, *la sol*, ou *ut*, *ré ut*, *ré ut*, ou *mi*, *fa mi*, *fa mi*, la proposition est mélodique. Mais quand *sol fa*, *sol fa*, se font entendre sur l'accord *sol si ré fa*, alors la Proposition est Harmonique, parce que le *sol* et le *fa* sont tirés de l'accord *sol si ré fa*.

68. Il y a des intervalles qui ne sont ni Mélodiques ni Harmoniques, tel est la septième majeure, comme *ut si*, la quarte superflue, comme *ut sol*$^{\#}$, la quarte mineure, comme *ut*$^{\#}$ *fa*, la tierce maxime, comme *ut mi*$^{\#}$, et la septième superflue *ut si*$^{\#}$. Ces intervalles ne peuvent sans déraisonnement s'employer dans une même proposition, mais seulement en passant d'un conséquent à l'antécédent de la Proposition qui suit, comme dans *si ut*, *sol*$^{\#}$ *la*, où l'on passe d'*ut* à *sol*$^{\#}$, mais non pas dans la même Proposition, car l'une de ces deux notes ne peut être le conséquent de l'autre.

CHAPITRE XXXV.

De la Basse-continue.

69. Toutes les Parties sont astreintes aux lois de la Logique, mais le Dessus et la Basse, en leur qualité de Parties principales, sont soumis en outre à quelques règles particulières. De ces règles, les unes regardent l'ensemble du Dessus avec la Basse, les autres concernent la Ponctuation naturelle de la Musique.

Avant d'entrer plus amplement en matière, écoutons l'immortel J.-J. Rousseau parler de la Basse-continue : il dit :

« Après avoir exposé sommairement la manière » de composer une Basse-fondamentale, il resterait » à donner les moyens de la former en Basse-continue ; et cela serait facile, s'il ne fallait regarder » qu'à la marche diatonique et au beau Chant de » cette Basse. Mais ne croyons pas que la Basse, » qui est le guide et le soutien de l'Harmonie, l'ame » et pour ainsi dire l'interprète du Chant, se borne » à des règles si simples ; il y en a d'autres qui » naissent d'un principe plus sûr et plus radical, principe fécond, mais caché, qui a été saisi par tous » les artistes de génie, sans avoir été développé par » personne. Je pense en avoir jeté le germe dans » ma lettre sur la Musique française. J'en ai dit assez » pour ceux qui m'entendent, je n'en dirai jamais » assez pour les autres ».

Voilà ce qui s'appelle éluder la question avec esprit,

mais il y a dans cette manière de faire plus de finesse que de bonne foi. On sent bien que cet auteur qui a traité dans tous ses détails l'article Copiste de Musique, n'aurait pas manqué, s'il avait cru s'en bien tirer, de traiter avec plus d'étendue encore l'article Basse-continue dont il sent si bien l'importance.

« *Il serait facile*, dit notre philosophe, *de donner les moyens de transformer une Basse-fondamentale en Basse-continue, s'il ne fallait regarder qu'à la marche diatonique et au beau chant de cette Basse. Mais ne croyons pas que la Basse qui est le guide et le soutien de l'Harmonie, l'ame et pour ainsi dire l'interprête du chant, se borne à des règles si simples.* »

Si ces règles étaient si simples que le prétend Rousseau, quelqu'un avant ou après lui les aurait tracées sans doute; mais puisque ni lui ni personne ne s'en est encore avisé, il faut croire que cela est beaucoup moins facile que ne feint de le croire celui qui en parle ainsi. La Basse n'est pas non plus l'interprête du Chant, mais l'un de ses interprêtes, car chaque Partie en est un. C'est l'Harmonie qui est l'interprête du Chant, ou pour mieux dire *c'est elle qui en modifie et détermine la signification* (1). Nous convenons avec Rousseau que pour qu'une Basse-continue soit bonne, il ne suffit pas qu'elle soit chantante, car ce n'est là qu'une des qualités qui peuvent la rendre agréable et intéressante; ce qui la rend véritablement bonne, c'est son parfait accord

(1) C'est ce qui sera bientôt suffisamment développé.

avec le chant, et comme harmonie et comme expression.

« *Il y a d'autres règles*, continue-t-il, *qui naissent d'un principe plus sûr et plus radical, principe fécond, mais caché, qui a été senti par tous les artistes de génie, sans avoir été développé par personne.* »

Oui, l'instinct musical a tenu souvent lieu du savoir aux hommes de génie pour leur faire trouver la vraie Basse, mais quelquefois aussi elle leur est échappée, ainsi que beaucoup d'autres choses non moins essentielles, et leur ignorance a percé à travers leur génie; et Rousseau lui-même, malgré qu'il parle ici de la Basse-continue avec l'éloquente chaleur qui lui est propre, n'a pu nous cacher dans son *Devin du Village* qu'à cet égard il n'était pas sorcier.

70. *Ce principe radical, fécond, mais caché, qui n'a été développé par personne*, ce principe que l'on cherche encore, c'est l'*Unité*.

Que l'on ajoute une Basse à un Chant, ou que l'on y ajoute deux, trois, quatre Parties, plus ou moins, il faut toujours que ces deux ou trois ou quatre Parties forment un tout et un seul tout.

Mais comment faut-il s'y prendre pour arriver à ce but; voilà ce que l'instinct et le tâtonnement ont fait trouver à bien des gens, mais c'est sur quoi personne n'a encore assis de principes ni déduit de conséquences, et c'est cette tâche que nous avons à remplir ici.

71. Quand deux parties marchent à-la-fois, elles forment entre elles des accords ou intervalles; cela posé, il suit que s'il y avait un intervalle ou accord qui fût

assez un pour que deux Parties différentes qui chemineraient à cet intervalle l'une de l'autre, ne formassent qu'un seul et même tout, on aurait résolu le problème.

Est-il un intervalle semblable? Oui, et c'est l'Octave. La nature nous a même épargné toute espèce de recherche à cet égard, en conformant les femmes et les enfans de manière qu'ils chantent naturellement à l'Octave des hommes faits, quand ils croyent chanter à l'unisson de ceux-ci. Dans cette conformation, on doit reconnaître l'une des intentions bienfaisantes de la nature, dont le dessein est visiblement d'établir par-là une harmonie vocale et douce entre les sexes et les âges.

L'Octave est donc la consonnance la plus parfaite, parce que c'est celle qui a le moins de *binité*, qui est le moins deux possible, et par conséquent celle qui a le plus d'Unité.

72. Mais l'*octave* a-t-elle toute la *variété* que peut comporter l'*Unité*? N'y a-t-il pas un intervalle qui soit suffisamment un pour que deux Parties puissent marcher parfaitement à cet intervalle, et ne former qu'un tout, mais un tout qui ait un peu plus de *binité* ou de variété que l'*octave*?

Oui, et cet intervalle est la *double octave*, ensuite la *triple octave*, mais en faisant abstraction des octaves de l'octave, c'est la Tierce qui est l'intervalle que nous cherchons ici, mais ce n'est qu'au dépens d'une portion de l'Unité que l'on peut la substituer à l'octave. Mais est-ce la tierce majeure ou la tierce mineure que l'on peut continuellement employer sous un Chant? Ni l'une ni l'autre exclusivement, mais l'une et l'autre dans

l'ordre où elles sont placées dans la voie musicale, telle, en *ut* majeur diatonique, que $\overset{si}{sol}\ \overset{ut}{la}\ \overset{ré}{si}\ \overset{mi}{ut}\ \overset{fa}{ré}\ \overset{sol}{mi}\ \overset{la}{fa}$, où l'on ne trouve pas deux tierces majeures diatoniques de suite, qui y détruiraient l'Unité, mais bien deux tierces mineures et non pas trois.

73. A supposer que lassé des Octaves et des Tierces, comme le confesseur de Louis XIV l'était de manger toujours des perdrix, l'homme cherchât encore une consonnance plus variée que la tierce, quelle est celle qu'il trouverait?

La Sixte, qui est le renversement de la Tierce.

A l'égard des sixtes la voie musicale est renversée, elle est alors $\overset{sol}{si}\ \overset{la}{ut}\ \overset{si}{ré}\ \overset{ut}{mi}\ \overset{ré}{fa}\ \overset{mi}{sol}\ \overset{fa}{la}$, où l'on voit qu'il n'y a point deux sixtes mineures de suite, comme il n'y a pas deux tierces majeures de suite dans la voie musicale directe.

74. Rassasié d'octaves, de tierces majeures ou mineures, de sixtes mineures ou majeures, si l'homme, qui désire sans cesse, demandait à la nature une quatrième consonnance, l'obtiendrait-il? Non. Mais la *quinte* que l'on dit être *une consonnance parfaite*, qu'en faites-vous donc? Ce qu'elle est, la tierce de la tierce, et ne consonnant absolument qu'avec elle ou avec l'octave de cette tierce.

Pour se convaincre que la Quinte n'est pas une consonnance, il n'y a qu'à essayer de faire marcher deux Parties à cet intervalle l'une de l'autre, comme $\overset{sol}{ut}\ \overset{la}{ré}\ \overset{si}{mi}\ \overset{ut}{fa}\ \overset{ré}{sol}\ \overset{mi}{la}\ \overset{fa}{si}$, et alors ceux qui ne sentent pas son défaut d'Unité quand une seule quinte se fait entendre, reconnaîtront indubitablement ce défaut, en entendant une série de ces Quintes.

En effet, cela n'est pas consonnant du tout.

Qu'est-ce donc qui a pu faire dire à tant d'habiles

gens que la Quinte est une consonnance, et une consonnance parfaite ? C'est qu'ils n'ont considéré la quinte que dans l'accord parfait. Ils ont dit : tout ce qui est dans l'accord parfait est consonnant; la quinte est dans l'accord parfait, donc la quinte est consonnante; et appliquant le même dilemme à la *quarte*, ils ont également conclu que la *quarte* est consonnante, puisqu'elle fait partie de tout accord parfait dont la note fondamentale est doublée par son octave, comme dans *ut mi sol ut*.

Voilà ce qui fait connaître comment la quinte et la quarte ont été mises au rang des consonnances; mais comment se fait il qu'elles soient placées parmi les consonnances parfaites ? Voici par quel raisonnement on a été conduit à affirmer cette seconde erreur. On s'est dit : l'octave est une consonnance parfaite, parce qu'elle ne varie point en mineure et en majeure comme le font la tierce et la sixte; donc la quinte et la quarte, qui ne peuvent varier sans cesser d'être admissibles dans un accord parfait, sont aussi des consonnances parfaites.

Dans ce raisonnement ou syllogisme, ainsi que dans le précédent, ce n'est pas la proposition secondaire ni la conséquence qui sont fausses, mais c'est la proposition principale; car, ce n'est pas parce qu'un intervalle entre dans la composition d'un accord parfait qu'il est consonnant, il n'est tel qu'autant que deux Parties peuvent marcher ensemble à cet intervalle sans former deux touts séparés, qu'autant qu'ils ne forment qu'un seul et même tout.

Ce n'est pas non plus parce qu'un intervalle n'a qu'une manière d'être consonnant, qu'il forme *une consonnance parfaite*, il n'est tel qu'autant

qu'il est employable par-tout sans variation de mineur et de majeur; c'est-à-dire que l'octave n'est une consonnance parfaite que parce qu'on peut faire marcher deux Parties à cet intervalle, à cette distance l'une de l'autre, aussi long-tems qu'on le juge à-propos, sans qu'on ait besoin de prendre tantôt l'octave majeure, tantôt l'octave mineure, chose qu'on est obligé de faire à l'égard de la tierce et de la sixte, selon l'endroit de la voie musicale où l'on est, sans quoi l'on sortirait du Ton, et l'on déraisonnerait.

La quinte n'est pas même une consonnance imparfaite, puisqu'en la prenant tantôt majeure, tantôt mineure, on ne peut faire marcher deux Parties à cet intervalle, sans qu'elles ne forment deux touts séparés et distincts.

La quarte est encore moins une consonnance, puisque les deux touts que forment deux Parties qui marchent à cet intervalle, sont encore plus distincts que ceux qui résultent d'une suite de quintes par degrés conjoints ou disjoints.

Vous niez donc que l'accord parfait dont la quinte et la quarte font partie, soit un accord parfait? Non. Mais si vous ne niez pas cela, vous admettez donc des dissonnances dans l'accord parfait? Pas davantage. Mais comment se fait-il que la Quinte et la Quarte qui ne sont pas consonnantes, se trouvent dans l'accord parfait sans qu'il y ait de dissonnances dans cet accord? C'est que la Quinte n'y est pas comme Quinte, mais comme Tierce de la Tierce, et que la Quarte n'y est pas non plus comme Quarte, mais comme Octave de la note fondamentale de l'accord.

Ainsi dans *ut mi sol ut*, *sol* n'y est pas comme

Quinte d'*ut* mais comme Tierce de *mi*, et l'*ut* d'en haut n'y est pas non plus comme quarte du *sol* au-dessous, mais comme Octave de l'*ut* d'en bas.

75. Il est évident qu'il n'y a que trois intervalles consonnans, mais ne peut-on employer dans la Musique que des consonnances, et le besoin de varier ses plaisirs ne peut-il trouver un aliment dans l'emploi des intervalles dissonnans ? Assurément. Tous les intervalles, soit diatoniques, soit chromatiques, soit enharmoniques, soit consonnans, soit dissonnans que fournit le grand système musical, peuvent être mis en usage, même dans la composition à deux Parties; mais pour ne pas blesser l'Unité dans cet emploi, il faut bien connaître la nature de chaque intervalle.

Section III.

Nouveau coup-d'œil sur les Intervalles.

76. Les intervalles sont harmoniques ou mélodiques.

77. Les intervalles harmoniques sont directs ou renversés.

78. Les intervalles harmoniques directs, sont la tierce majeure ou mineure, la quinte majeure ou mineure, la septième mineure ou diminuée, la neuvième majeure ou mineure.

79. Les intervalles harmoniques indirects ou renversés à l'octave au-dessous, sont la sixte mineure ou majeure, qui est le renversement de la tierce

majeure ou de la tierce mineure ; la quarte majeure, la superflue, renversement de la quinte majeure ou mineure ; la seconde superflue et la seconde majeure, l'une, renversement de la septième diminuée, l'autre de la septième mineure.

80. La neuvième ne se renverse pas, vu qu'elle n'est harmonique qu'en sa qualité de neuvième. Elle perd cette qualité en se renversant, parce qu'alors il y a trois notes conjointes de suite, car *sol fa la* renversés, donnent *fa sol la*, qui détruisent toute espèce d'harmonie et d'accord, et forment une cacophonie.

81. Plus un Intervalle harmonique non renversé est grand, et moins il est consonnant. On fait ici abstraction de l'octave, comme dépassant les limites du système, et le recommençant dans un cercle plus petit : les tierces sont donc plus consonnantes que les quintes, les quintes moins dissonnantes que les septièmes, les septièmes moins dissonnantes que les neuvièmes.

82. Tout intervalle dissonnant qui est renversé, est plus dissonnant que pris dans l'ordre direct de la génération harmonique.

Le triton est plus dissonnant que la fausse quinte, la seconde majeure plus dissonnante que la septième mineure, la quarte juste plus inconsonnante que la quinte juste.

83. Pour former un accord consonnant de deux notes, il faut que ces deux notes soient prises dans l'intervalle harmonique direct le plus petit, à moins que l'accord ne soit renversé. Le seul accord consonnant de deux notes est donc la tierce majeure

ou la tierce mineure. La sixte en est le renversement.

Le seul véritable accord dissonnant, composé de deux notes, est la fausse quinte, parce que c'est le seul intervalle dissonnant non renversé qui soit aussi petit. Son renversement est le triton.

La septième diminuée et son renversement, sont, après la fausse quinte et son renversement, l'intervalle dissonnant qui a le plus d'ensemble, mais cependant il ne forme qu'un demi-accord, parce qu'il y a la fausse quinte entre cet intervalle. La septième mineure et son renversement sont, après ces intervalles dissonnans, ceux qui ont le plus d'ensemble.

Après celui-ci vient la sixte superflue, qui ne se renverse pas, vu que la tierce diminuée est amphibologique, et se confond avec la seconde majeure.

84. Les Dissonnances harmoniques non accompagnées d'autres intervalles qui exigent une préparation, et qui ne peuvent se faire entendre en débutant, sont la seconde majeure, la seconde superflue, le triton, la sixte superflue et la neuvième majeure ou mineure.

La seconde majeure comme manquant d'unité et formant une sorte de cacophonie, *fig.* A *pl.* 35.

La seconde superflue, comme présentant une tierce mineure, quand rien ne la précède ou l'accompagne, *fig.* B et B *pl.* 35.

Le triton, parce qu'il se prend naturellement pour une fausse quinte, quand ce qui précède ou l'accompagne ne prouve pas qu'il est un triton. *Fig.* D et D.

La sixte superflue, parce qu'elle se prend naturelle-

ment pour une septième mineure, quand ce qui précède ne prouve pas le contraire. Voyez *fig.* E et E.

La neuvième, parce qu'elle a trop peu d'Unité pour former un demi-accord, *fig.* F *pl.* 35.

85. La septième diminuée doit s'éviter aussi en débutant, parce qu'on la croit naturellement une sixte majeure, comme *fig.* G et G.

86. Cependant, quand les Notes sont de peu de durée, il n'y a guères parmi les intervalles harmoniques que les secondes, les neuvièmes et les quartes justes que l'on doive toujours s'interdire en débutant.

Le triton, la septième diminuée et la sixte superflue peuvent, à la rigueur, s'employer pour premier Accord, ainsi que la quarte juste.

87. Les intervalles extra-harmoniques ne s'emploient que comme notes intermédiaires, comme *remplissage mélodique*, ou comme Préparation mélodique d'un intervalle harmonique.

CHAPITRE XXXVI.

Suite sur la Basse-continue et la Composition en général.

88. Que l'on ait une Basse à faire sous un Dessus, ou un Dessus sur une Basse ou une Partie inférieure quelconque sous une supérieure, ou une supérieure sous une inférieure, il faut, pour que cette Partie soit bien faite, qu'elle s'accorde avec celle qui l'accompagne ou qu'elle accompagne. Si l'octave avait autant de Variété qu'elle a d'Unité, il n'y aurait rien

de si aisé que de faire une Partie sur ou sous une autre, puisqu'il suffirait d'y joindre l'octave pour y faire un accompagnement parfait.

N'est-il pas aussi facile d'y ajouter la tierce ou son renversement la sixte, intervalles délicieux qui joignent une aimable Variété à une dose d'Unité suffisante? Non, cela n'est pas tout-à-fait aussi facile, parce que la Modulation exige que l'on emploie tantôt l'une, tantôt l'autre.

C'est donc là ce qui fait que ceux qui font un second Dessus d'oreille se trompent de tems en tems dans leur accompagnement à la tierce ou à la sixte? — Précisément : ils continuent la tierce où il faudrait prendre la sixte, ou la sixte où il faudrait prendre la tierce.

Par exemple, *fig.* A, *pl.* 36, si l'on mettait la tierce *la* sous les deux premiers *ut*, on ferait penser que le Morceau est en *la* mineur, ce qui serait un tort, puisque cet Air est en *ut* majeur. Ce tort serait plus grand encore si l'on terminait cet exemple par $\frac{ut}{la}$, puisqu'on ne peut terminer un Morceau que sur l'accord de la Tonique, sauf quelques exceptions dont je fais ici pleinement abstraction.

89. Où faut-il quitter la *tierce* pour prendre la *sixte*, ou la sixte pour prendre la *tierce*? Cette question, qui paraît toute simple à résoudre, est d'une assez grande difficulté, parce qu'elle en renferme plusieurs. Pour y satisfaire, il faut préalablement que nous établissions quelques vérités dont découle la réponse à cette question.

Quoiqu'un Chant soit susceptible de porter sur différens accords, il est une interprétation harmonique de ce chant qui est la plus simple de toutes. Il résulte de là qu'à mesure qu'on s'éloigne de cette

interprétation, on s'écarte d'autant du naturel et de la simplicité.

90. Ce qui constitue principalement un Ton majeur, c'est, 1°. l'accord parfait de la Tonique, 2°. celui de la Dominante, 3°. l'accord de septième de cette Dominante, 4°. l'accord parfait de sa quatrième note, 5°. l'accord imparfait de la note sensible, 6°. l'accord de septième de la note sensible, 7°. l'accord parfait de la seconde note, 8°. l'accord de septième de la seconde note, 9°. l'accord parfait de la sixième note, 10°. l'accord de septième de la sixième note, 11°. l'accord parfait de la troisième note, 12°. l'accord de septième de la troisième note.

91. Donc en *ut* majeur, l'interprétation harmonique la plus naturelle de la note *ut* est *ut mi sol*.

Ce qu'il y a de plus simple après cette interprétation, c'est de faire dériver cet *ut* 1°. de *fa la ut*, 2°. de *ré fa la ut*, 3°. de *la ut mi*, 4°. de *la ut mi sol*.

Ré dérive 1°. de *sol si ré*, 2°. de *sol si ré fa*, 3°. de *si ré fa*, 4°. de *si ré fa la*, 5°. de *ré fa la*, 6°. de *ré fa la ut*, 7°. de *mi sol si ré*.

Mi dérive 1°. d'*ut mi sol*, 2°. de *la ut mi*, 3°. de *la ut mi sol*, 4°. de *mi sol si*, 5°. de *mi sol si ré*.

Fa dérive 1°. de *sol si ré fa*, 2°. de *fa la ut*, 3°. de *si ré fa*, 4°. de *si ré fa la*, 5°. de *ré fa la*, 6°. de *ré fa la ut*.

Sol dérive 1°. d'*ut mi sol*, 2°. de *sol si ré*, 3°. de *sol si ré fa*, 4°. de *mi sol si*, et 5°. de *mi sol si ré*.

La dérive 1°. de *fa la ut*, 2°. de *si ré fa la*, 3°. de *ré fa la*, 4°. de *ré fa la ut*, 5°. de *la ut mi*, 6°. de *la ut mi sol*.

Si dérive 1°. de *sol si ré*, 2°. de *sol si ré fa*,

3°. de *si ré fa*, 4°. de *si ré fa la*, 5°. de *mi sol si*, 6°. de *mi sol si ré*.

Observation. On peut s'étonner que je fasse deux accords différens de *si ré fa* et de *sol si ré fa*, car, dira-t-on, *si ré fa* n'est qu'une portion de *sol si ré fa*: on pourrait le croire ainsi, mais ce serait à tort, car il est bien des occasions où l'accord de septième de la Dominante ne peut être substitué à l'accord imparfait de la note sensible.

92. D'après ce qui vient d'être établi sur l'interprétation harmonique de chaque corde diatonique de la Gamme, il suit que la Basse la plus naturelle à placer sous le Dessus de la *fig.* A, *pl.* 36, est celle que nous y avons mise, car puisque *sol* vient 1°. d'*ut mi sol*, mettre un *mi* sous ce *sol* c'est bien le faire dériver d'*ut mi sol*. — Pourquoi n'y pas mettre un *ut*? Ce serait bien plus positivement le faire sortir d'*ut mi sol*, car *ut sol* désignent bien mieux *ut mi sol* que *mi sol*. Il est vrai qu'*ut sol* désignent mieux *ut mi sol* que *mi sol*, mais dans la composition à deux Parties, *on doit s'abstenir de l'emploi de la quinte* comme ne formant pas un accord qui ait suffisamment d'unité. D'ailleurs nous ne nous occupons maintenant que de l'emploi de la tierce et de son renversement; et l'on ne peut se tromper ici sur *mi sol* et faire sortir cette tierce d'une autre source que d'*ut mi sol*, puisque l'*ut* qui précède ce *sol*, l'annonce exclusivement.

La dérivant 1°. de *fa la ut*, c'est le *fa* qui est sa Basse.

Le *fa* dérivant 1°. de *sol si ré fa*, sa Basse est nécessairement *ré*, quand on n'emploie que la tierce ou son renversement.

Mi venant 1°. d'*ut mi sol*, a pour Basse *ut* ou *sol*; *ut* principalement comme tierce, et *sol*, en second lieu, comme sixte.

93. *Objection.* Pourquoi n'avoir pas placé un *ut* sous le second *mi* du Dessus, comme sous le premier? Parce que voulant mettre un *fa* sous le *ré* qui est le conséquent de la Proposition *mi ré*, c'est le *sol* qui est l'Antécédent naturel de ce *fa* et non pas l'*ut*. N'aurait-on pas pu mettre *ut si* sous *mi ré*, aussi bien que *sol fa*? Oui : mais sous *ré ut* du Dessus, la Basse *si ut* ne vaut pas *fa mi*. Pourquoi cela? Parce que l'octave $\frac{ut}{ut}$ manque de variété, ce dont ne manque pas la sixte $\frac{ut}{mi}$. Ainsi donc après $\frac{mi\ ré}{ut\ si}$, la Basse aurait été obligée de passer à *fa mi*, et par conséquent de former l'intervalle de fausse quinte *si fa*. Ce qui aurait nécessité une double résolution ou conséquence, ainsi qu'il est dit ci-après, art. 95. Pourquoi ne pas faire *si mi* au lieu de *fa mi*? Parce que la conséquence de *si* est *ut* et non pas *mi*, et que pour avoir *mi* pour conséquence naturelle, il faut avoir *fa* ou *ré* pour Antécédent.

94. Lorsque dans la même proposition, on passe d'un accord à un autre, chaque Partie qui a une note commune aux deux accords, doit rester sur la même corde, et toutes les autres doivent monter ou descendre d'un degré, sinon il y a défaut de conséquence naturelle, il y a une faute ou tout au moins une ellipse.

Dans le premier exemple de la *fig.* B, *pl.* 36, la Portée supérieure présente une ellipse, au Dessus, dans le passage d'*ut* à *fa*, car la conséquence d'*ut* est *ré* et non pas *fa*. Le *fa* est la conséquence de

mi; donc il faut supposer que le *mi* existe, comme on le voit dans la Portée au-dessous.

Il est écrit avec une tête de blanche pour le faire mieux remarquer. Dans le second exemple de la *fig.* B, *pl.* 36, il y a ellipse au Dessus et à la Basse de la Portée supérieure, car la conséquence d'*ut* n'est pas *fa* mais *ré*, et celle de *mi* est *ré* et non pas *si*: il y a donc retranchement d'un *mi* au Dessus pour amener le *fa*, et retranchement d'un *ut* à la Basse pour amener le *si*, c'est ce qu'indique la Portée inférieure.

Dans le troisième exemple, la conséquence ou résolution du *sol* n'est pas le *ré* mais le *fa*, ce *ré* est la conséquence de *mi* ou d'*ut*; donc on doit supposer le retranchement ou ellipse d'*ut* ou de *mi*, comme le montre la Portée inférieure.

Dans le quatrième exemple, ce n'est pas *ut* qui est la conséquence de *la*, c'est *sol*. Pour passer légitimement du *la* à l'*ut*, il faudrait que le *fa* de la Basse frappât aussi sous cet *ut*. Si elle frappait ainsi on pourrait alors procéder par degrés disjoints, parce qu'on ne changerait pas d'accord; mais ici où l'on passe de l'accord *fa la* ou *fa la ut* à l'accord *mi ut* ou *ut mi sol*, l'*ut* ne peut suivre le *la*, car cet *ut* est la conséquence ou de *ré* ou de *si* ou d'*ut* lui-même. Il faut donc supposer après le *la* ou un *ut* ou un *ré* ou un *si*, frappant pendant la durée du *fa* de la Basse, comme à la Portée de dessous.

95. Il faut donc quitter la tierce pour la sixte quand cette tierce induirait en erreur pour le Ton où l'on est, comme *fig.* A, à l'*ut* qui termine cet exemple, car *la* sous *ut* donnerait l'idée du Ton de

la mineur au lieu de celle du Ton d'*ut*. Il faut la quitter dès l'Antécédent de la proposition, afin qu'il n'y ait point d'inconséquence ou de fausse suite de l'antécédent au conséquent, et il faut, en la quittant éviter, si l'on peut, le saut de fausse quinte ou celui de triton, parce qu'un tel saut nécessite une double conséquence, une double résolution : car, lorsqu'on passe à la Basse de *si* à *fa* sous *ré ré*, comme *fig.* C. *pl.* 36, alors le *si* qui est en harmonie *dissonnante* avec *fa* et *ré* demeure dans l'oreille et demande *ut* pour conséquent au moment où $\frac{ut}{mi}$ se font entendre. C'est ce qui est indiqué par des guidons et par *si ut* écrit sous *fa mi* de la Basse de la *fig.* C.

Quand nous avons dit qu'à l'égard des sons et de leur unité, la dialectique de notre ame est extrêmement fine et déliée, l'on voit par ces exemples que nous n'avons rien avancé de trop.

96. Pourquoi la Partie de Basse de la *fig.* A, commence-t-elle par une pause ? C'est que ni la tierce ni la sixte ne conviennent en cet endroit-là.

La tierce, parce qu'elle ferait croire qu'on est en *la* mineur ; et la sixte parce qu'elle formerait une sorte de syncope de Basse, une *in*-cadence.

Il faut, autant qu'il est possible, que dans la Basse sur-tout, le conséquent soit différent de son antécédent, afin que le *cadencé* y soit *plus sensible*. Or s'il y avait un *mi* sous le second *ut* de la première mesure de la *fig.* A, ce *mi* se répétant sous le *sol* qui est le Conséquent de la proposition *ut sol*, il y aurait non défaut absolu de cadence de *mi* à *mi*, mais il n'y aurait qu'une cadence de rhythme, ce qui est peu pour la Basse qui demande, autant qu'il est possible, des cadences mélodiques ou harmoniques.

On pourrait cependant mettre un *mi* sous le premier *ut* et un silence sous le second.

97. D'après la faculté naturelle qu'ont les notes de Mélodie de pouvoir se faire entendre entre celles d'Harmonie sans détruire l'effet de ces dernières, il s'ensuit que l'on peut varier l'effet de la Musique par l'intercallation de ces notes de Mélodie entre celles d'Harmonie, comme *fig.* D *pl.* 36.

Nota. Les Notes de Mélodie sont toutes celles qui ont la tête d'une blanche.

La Note de Mélodie est toujours la Note au-dessus ou au-dessous de celle d'Harmonie.

98. Pourquoi, entre le premier et le second *mi* de la Basse, a-t-on pris la note intermédiaire au-dessus, et celle au-dessous entre le second et le troisième *mi* harmoniques de cette même Basse?

C'est pour la variété, car au lieu de *mi fa mi ré mi*, on pourrait faire *mi fa mi fa mi* ou *mi ré mi ré mi*, ou mieux *mi ré mi fa mi.*

99. Dans la première mesure il y a une fois *mi ré mi* et une fois *mi re** *mi*, pourquoi cela? Pour faire connaître qu'on peut prendre la note intermédiaire parmi les cordes chromatiques comme parmi les cordes diatoniques. Lequel vaut mieux? Le chromatique, parce qu'il affaiblit moins l'effet des notes qui sont en Harmonie que le diatonique. En sorte qu'il vaut toujours mieux prendre la note intermédiaire qui est à un semi-ton de la note d'Harmonie que celle qui en est à un Ton? Précisément, à moins que ce que l'on a à peindre n'exige le contraire, ou qu'on ne veuille éviter la tierce diminuée telle qu'ici *re** *mi fa.* La tierce diminuée se rencontre aux deux endroits des semi-tons diatoniques

entre *ré* et *fa* et entre *la* et *ut*, à cause du semi-ton *mi fa* et du semi-ton *si ut*.

100. Quand on emploie la note intermédiaire diatonique et la chromatique comme dans la Basse de la seconde mesure de la *fig.* D, *pl.* 36, vaut-il mieux commencer par la diatonique ou par la chromatique? Il faut toujours commencer par la diatonique, car après la chromatique la note diatonique n'est plus supportable. C'est un ragoût sans sel après un qui en a beaucoup; c'est respirer une fleur inodore après une fleur qui a un parfum très-agréable, ou plutôt c'est employer l'expression la plus faible la dernière.

L'intermédiaire *chromatique prise au-dessus* ne s'emploie presque jamais.

101. Dans la troisième mesure de la Basse de la *fig.* D, où il y a *fa mi fa* et *fa sol fa*, ne pourrait-on pas commencer par *fa sol fa* et finir par *fa mi fa*? On le pourrait, mais à cause du *mi* qui commence la quatrième mesure, il vaut beaucoup mieux finir par *fa sol fa* pour éviter *fa mi fa mi* qui serait une répétition monotone et redondante.

En conséquence, à la septième mesure, il faut commencer par *fa mi fa*, vu qu'on vient d'entendre *sol la sol* où le *sol* est deux fois.

102. On voit, d'après l'exemple D, *pl.* 36, que l'on peut également transformer une noire harmonique en deux croches ou en trois: en deux, l'une harmonique, l'autre mélodique, comme dans la première mesure de la Basse de cette figure; et en trois, comme dans les mesures qui suivent où la mélodique est entre deux harmoniques.

103. Est-il absolument nécessaire, quand on trans-

forme une Note en deux, que la Note harmonique soit la première des deux, comme dans la première mesure de la *fig.* D? Non; cela n'est obligatoire qu'en débutant et lorsque le Dessus frappe avec la Basse, parce qu'on ne doit pas débuter par une note mélodique, sur-tout quand il n'y a que deux parties. Mais quand la Basse frappe après le Dessus comme *fig.* E et *fig.* F, la Basse ou le Dessus peuvent commencer par la Note de Mélodie. Dans la *fig.* G, il n'y a que dans la première mesure où la note d'harmonie frappe avec celle du Dessus.

Dans les trois mesures qui suivent, c'est la Note de mélodie qui frappe contre celle du Dessus; la Note d'harmonie ne vient qu'en second. D'où il faut conclure que l'on peut placer la Note d'Harmonie avant ou après la note de Mélodie, excepté en débutant, et chaque fois qu'une partie qui s'est tue reprend la parole, si toutefois elle frappe en même tems que la Note du Dessus.

104. Cependant la place naturelle de la note d'harmonie est dans la première partie d'un tems, et quand les tems sont alternativement occupés tout entiers par une note d'harmonie et par une note de mélodie la place naturelle de la note harmonique est dans chaque tems fort qu'on devrait nommer le tems harmonique et celle de la note mélodique dans le tems faible que l'on devrait appeller tems mélodique. L'harmonique est le frappé, le mélodique est le levé.

Tout tems, qu'on divise en deux, est fort ou harmonique dans sa première partie, et faible ou mélodique dans la seconde portion de sa durée, *fig.* H, *pl.* 36.

105. L'ordre naturel est interverti quand la note

d'Harmonie est dans le tems faible ou dans la portion faible du tems. Cette interversion a pour but de faire desirer davantage la note d'Harmonie, comme *fig.* I, *pl.* 36, et doit s'employer beaucoup plus rarement à la Basse qu'au Dessus, parce que la Basse est destinée, plus particulièrement que le Dessus encore, à marquer les tems par la note d'Harmonie.

106. Ce sont ces notes de Mélodie *qui frappent sur le tems fort ou sur la portion forte du tems* que l'on écrit souvent en notes surnuméraires appellées *petites notes*, à cause qu'elles sont d'un caractère plus petit que les autres.

Dans la Musique moderne, on écrit la plupart des notes en notes de valeur. Dans la *fig.* I, *pl.* 36, les notes qui devraient être écrites en petites notes, sont celles qui ont des têtes de blanche.

107. Les *petites Notes* ne sont pas toujours des Notes de Mélodie, ni des Notes de goût, elles sont parfois Notes d'Harmonie, nécessaires au sens de la phrase et requises par la Logique. Tel est le petit *ré* de la *fig.* K qui est la conséquence de l'*ut* qui le précède. Sans ce petit *ré*, il y aurait une inconséquence dans le saut d'*ut* à *sol*, parce que dans le passage de l'accord parfait d'*ut* à celui de *sol*, la conséquence de l'*ut* est *si* ou *ré* et non pas *sol*. Le *si* ne peut être choisi ici pour conséquent de l'*ut* du Dessus parce que la Basse s'en est emparée. L'employer aussi au Dessus, ce serait faire deux octaves de suite $\frac{ut}{ut}\ \frac{si}{si}$, que l'on doit éviter, comme interdites par la loi de la Variété. Le *ré* est donc la seule note qui puisse servir de conséquence à cet *ut*.

108. Dans la Cadence imparfaite, on fait un saut à a Basse qui semble faire exception aux règles de

la Logique musicale. Ce saut est même de précepte quand une période se termine par l'accord parfait de la Dominante amené par celui de la Tonique, comme *fig.* L. Pour expliquer cette contradiction, il faut supposer un *sol* frappant sous $\frac{mi}{ut}$ comme *fig.* M., ou répéter l'accord $\frac{mi}{ut}$ sur le *sol* de la mesure suivante, comme dans le second exemple de la *fig.* M. où il y a deux petites notes sur *sol* qui y forment un accord de quarte et sixte lequel suspend l'arrivée de l'accord parfait.

On peut encore considérer ce passage d'*ut* à *sol*, comme si l'*ut* appartenait à une Partie et le *sol* à une autre Partie, comme *fig.* N.

109. On peut passer par degrés disjoints d'un accord antécédent à un conséquent, quand le saut se fait en quittant une note commune aux deux accords, moyennant que cette note soit consonnante dans le premier.

Ainsi *fig.* O, *pl.* 36, après le *sol* de la Basse qui est commun à l'accord *sol si ré* et à celui *ut mi sol*, on peut faire *ut* au lieu de répéter *sol.*

Ainsi *fig.* P, on peut faire *ut la* à la Basse au lieu d'*ut ut.*

Ce saut a également lieu après la septième de la Dominante, et même après tous les accords de septième non renversés, quant à la note de Basse; c'est-à-dire dans tous les accords où la note fondamentale est placée à la Basse continue, excepté cependant après la septième diminuée. Ainsi le passage de *fa** à *ut* dans la *fig.* Q est une inconséquence impardonnable, car la conséquence de ce *fa** est *sol* exclusivement, ainsi que l'indique le guidon.

110. Est-il d'autres moyens de jetter de la variété

dans une Partie que celui de faire entendre avant ou après la note d'harmonie, la note mélodique au-dessous ou au-dessous de cette note d'Harmonie ? Oui ; au lieu d'astreindre une Partie à ne faire que ces seules fonctions, on peut lui faire remplir non simultanément, mais successivement les fonctions de plusieurs Parties différentes. Ainsi au lieu d'en user à l'égard de la Basse, comme *fig.* A, *pl.* 36, où elle ne fait les fonctions que d'une seule Partie *puisqu'elle ne fait entendre dans chaque accord qu'une seule note de l'accord*, on peut lui en faire frapper successivement deux, comme *fig.* R.

Ce Morceau qui n'est en apparence qu'à deux Parties, une Basse et un Dessus, en renferme véritablement trois, puisque la Basse équivaut à deux.

111. Les notes de Mélodie peuvent aussi bien s'intercaller entre celles d'Harmonie, quand une Partie fait les fonctions de plusieurs, que quand elle s'en tient à ses propres fonctions.

Ainsi, au lieu de *mi ut*, on peut faire *mi ré ut*, ou *fa mi ré ut*, ou *fa mi ré ut si*, ou *fa mi ré mi ré ut si ut*, comme *fig.* S, *pl.* 36 (1).

112. Un Dessus ou une Basse, ou l'un et l'autre à la fois, peuvent, de la manière indiquée ci-dessus, faire les fonctions non-seulement de deux, mais de trois ou de quatre Parties.

De trois Parties comme la Basse de la *fig.* T, *pl.* 36, de quatre Parties comme *fig.* U.

---

(1) Nous observerons de nouveau que tout instrument qui fait entendre plusieurs cordes à-la-fois, n'est plus alors une Partie, mais autant de Parties qu'il y a de cordes qui résonnent ensemble.

113. *N. B.* La *fig.* U, quoiqu'en apparence à deux Parties, présente néanmoins un double orchestre, puisque la basse y compose à elle seule un orchestre ou un chœur complet, et en fait successivement entendre les quatre Parties. Le Dessus est donc une cinquième Partie. Quand il y a ainsi deux orchestres, soit complets soit incomplets, les octaves entre les Parties intermédiaires sont permises, parce qu'elles ne sont plus regardées alors comme un double emploi destructif de la Variété, mais comme un remplissage nécessaire *vu l'éloignement des Parties*, et parce que les notes différentes d'un accord ne sont pas aussi multipliées que le peut l'être le nombre des Parties. Telles sont, dans cette figure, les notes à tête de Blanche qui sont à la Basse. Dans la *fig.* V, le Dessus et la Basse font chacun trois Parties. Dans la *fig.* X, le Dessus fait quatre Parties, la Basse deux.

Quand il y a au moins trois Parties, on peut faire tel nombre d'octaves de suite que l'on veut entre le Dessus et le second Dessus, comme entre l'alto et la Basse.

Observation. Nous ne nous sommes servis encore que de la première interprêtation harmonique des notes du Dessus de la *fig.* A, *pl.* 36. Avant de passer aux autres, nous allons mettre cet exemple à quatre Parties pour faire connaître ce que la ponctuation harmonique exige de la Basse. Voyez la *fig.* Y, *pl.* 36.

114. Dans tout accord Consonnant pris fondamentalement, la Basse ne doit généralement frapper que la première ou la seconde note de l'accord, parce que la troisième a trop peu d'unité : en conséquence, l'accord de quarte et sixte doit s'employer le moins

possible, hors dans une tenue ou répétition de la même corde ; avant la cadence parfaite qui termine une période, et enfin quand on est amené par le sens de la phrase à employer forcément cet accord.

La quarte et sixte ne doit ni commencer ni finir une Tenue de Basse.

La Tenue de Basse qui commence la *fig.* Y ne présente la quarte et sixte, que dans la troisième mesure, sous l'accord de la quatrième note *fa la ut.*

Dans la première, la seconde et la quatrième mesure de cette tenue ou répétition de la même corde, c'est l'accord parfait qui s'y fait entendre.

Pourquoi, au lieu de cette tenue d'*ut*, n'a-t-on pas mis à la Basse ce que fait le second Dessus ? on aurait pu le faire, et on l'a fait dans la *fig.* A ; mais quand il y a trois ou quatre Parties qui marchent ensemble, la tierce est ordinairement dévolue au second Dessus, soit parce que c'est la Partie la plus naturelle que l'on puisse ajouterà une autre, soit parce que le second Dessus formant les mêmes sinuosités que le premier à la tierce ou à la sixte au-dessous, il renforce et double par-là le dessein de celui-ci. Quand le Dessus fait la première note de l'accord, il ne reste donc à la Basse qu'à doubler cette note à l'octave ou à la double octave, puisque la troisième note lui est interdite, et que la seconde note de l'accord est prise par le second Dessus.

115. Pourquoi n'appelle-t-on pas l'Alto la seconde Basse, comme on appelle le second violon le second Dessus ? C'est que le second violon, lorsqu'il fait la tierce ou la sixte du premier, forme réellement un second Dessus, et pourrait servir de premier si le

premier servait de second, au lieu que l'Alto ne pourrait être mis à la place de la Basse. Pourquoi cela?

C'est que l'Alto peut faire des quartes contre le Dessus, parce que la Basse faisant alors la sixte de ce même Dessus et la tierce de l'Alto, ces quartes entre le Dessus et l'Alto sont cachées, sont atténuées, au lieu que si elles étaient à la Basse, elles seraient à découvert et auraient tout le défaut d'Unité qui les fait proscrire.

116. Mais si l'Alto, au lieu de faire ses fonctions ordinaires, s'était chargé de remplir celles de la Basse ou celles du second Violon, alors cet Alto ne serait un Alto que quant à l'instrument; il serait musicalement une Basse ou un second Dessus, et alors il tiendrait lieu de l'un ou de l'autre. Il en est de même à l'égard des autres instrumens. Ce n'est ni la qualité de son d'un instrument ni l'espèce de cet instrument, qui font qu'il est dans la composition un Dessus ou une Basse, il n'est l'un ou l'autre qu'autant qu'il en remplit les fonctions. Le Dessus est la Partie qui est composée des sons les plus aigus, la Basse est celle qui est composée des plus graves. Quand le violon fait entendre quelques sons plus graves que ceux que la Basse fait résonner dans le même tems, c'est alors le Violon qui est la Basse, et la Basse qui est le Dessus.

117. Quand il y a plus de deux Parties, le repos de période qui a lieu sur la Tonique, doit être amené par l'accord de septième ou par l'accord parfait de la Dominante, la Basse frappant la Dominante, comme à la fin de la *fig.* Y, où la Basse fait *sol ut.* Toute autre marche de la Basse doit être rejetée en

cet endroit, parce qu'ainsi l'exige la Ponctuation musicale qui n'est point une Ponctuation dont les signes soient conventionnels, mais naturels, comme tout ce que renferme cette langue.

La fausse quinte, la petite sixte ou le triton, renversemens de l'accord de septième de la Dominante, ou la sixte et la quarte et sixte, renversemens de l'accord parfait de cette note, seraient donc tous déplacés en cet endroit, où il faut que la Basse fasse entendre la Dominante suivie de la Tonique.

118. Est-il égal de passer alors de la Dominante à la Tonique, en montant de quarte ou en descendant de quinte? Non, cela n'est point du tout égal, parce qu'il faut, pour la pureté du style, éviter les octaves, les quintes et les quartes implicites ou supposables.

Par exemple, si sous *ré ut* du Dessus de la *fig.* Z, je place *sol ut* en descendant de quinte, alors il y a les deux octaves supposables ou implicites $\frac{ré\ ut}{ré\ ut}$, parce qu'elles existeraient réellement si l'on remplissait l'intervalle de *sol* à *ut* par les notes intermédiaires *fa mi ré*, ce qui donnerait *sol fa mi ré ut* sous *ré ut*, et par conséquent les deux octaves de suite $\frac{ré}{ré}\ \frac{ré}{ut}$; au lieu qu'en montant de quarte, j'évite ces deux octaves de suite; car que l'on remplisse par les notes intermédiaires l'intervalle de quarte *sol ut*, on aura *sol la si ut*, ce qui ne donne pas deux octaves sous *ré ut*, mais c'est ce qui les donnerait sous *si ut*, d'où il faut conclure que quand le Dessus descend, il faut que la Basse monte, et qu'elle descende lorsque le Dessus monte.

L'emploi du mouvement contraire entre le Dessus et la Basse, n'est donc pas recommandé seulement

à cause du contraste qui en résulte, mais à cause des deux octaves ou des deux quintes, ou des deux quartes implicites et par mouvement semblable que l'on évite par ce moyen.

Dans la *fig.* AA, *pl.* 36, il y a deux quintes implicites. Elles sont évitées dans la *fig.* BB.

Dans la *fig.* CC, il y a deux quartes implicites. Elles sont évitées dans la *fig.* DD.

Il y aurait donc une faute dans la Basse de la *fig.* Y, *pl.* 36, si de la sixième à la septième mesure, et sous *mi ré* du Dessus, il y avait *ut sol* en descendant de quarte au lieu d'*ut sol* en montant de quinte, puisqu'il en résulterait les deux quintes implicites $\frac{mi}{la}\ \frac{ré}{sol}$. La plupart des compositeurs ne prennent pas garde à cela, mais c'est à tort, et faute d'en connaître les conséquences.

Au lieu de la tenue d'*ut* de ce même exemple, s'il y avait à la Basse, *ut fa fa ut*, en montant et descendant ainsi de quarte, il en résulterait deux octaves implicites entre la Basse et le second violon, $\frac{mi}{mi}\ \frac{fa}{fa}$, et dans la Proposition suivante, deux quintes de suite entre le premier Violon et la Basse $\frac{la}{ré}\ \frac{sol}{ut}$, et c'est ce qui arrive *fig.* EE. Donc, dans ce cas, la Tenue de tonique est ce que l'on peut faire de mieux, à moins que la Basse ne se charge ici des fonctions habituelles du second Dessus, et celui-ci des fonctions de la Basse, ce qui n'aurait rien de contraire à l'Unité ni à la Variété.

119. Dans le second hémistiche de la *fig.* Y, n'y a-t-il pas deux quintes de suite, l'une juste et l'autre fausse, dans le passage d'*ut* à *si* sous *sol fa* du Dessus? Oui; mais comme la quinte majeure est dans une Proposition et la quinte mineure dans

la suivante, ces deux quintes n'ont rien d'irrégulier.

120. Dans ce même hémistiche, pourquoi, au lieu de la fausse quinte *sol*, n'a-t-on pas mis la septième sous le *fa* du Dessus? Parce que ce *sol* aurait détruit l'effet des deux *sol* qui doivent frapper deux mesures après.

Il faut éviter l'emploi des mêmes expressions en Musique de même qu'on les évite dans les langues proprement dites, à moins que la répétition de ces expressions ne serve à l'effet que l'on veut produire.

Il n'y aurait donc point de faute d'Harmonie, si l'on mettait ici la septième de la dominante à la place de la fausse quinte, mais une faute de style, une *redondance* de sons.

121. Lorsqu'on quitte l'interprétation harmonique la plus naturelle pour celles qui le sont moins, lorsqu'on abandonne les accords de première ligne pour ceux de seconde ou troisième ou quatrième ou cinquième ligne, l'on ne doit pas pour cela abandonner la vraie modulation, mais on doit y revenir dans les deux points cardinaux du vers musical, à la fin de chaque hémistiche.

Ainsi *fig.* FF, *pl.* 36, où après le premier renversement de l'accord parfait d'*ut*, on effleure la *Modulation chromatique de sol* majeur, puis celle de *ré* mineur, on revient à la *Modulation diatonique* d'*ut* à la conclusion du premier Hémistiche. De là, on effleure la Modulation chromatique de *la* mineur, puis celle de *sol* et l'on conclut une seconde fois par la Modulation diatonique d'UT majeur, la seule nécessaire dans cet air, la seule véritable, car les dièzes et les bémols qui semblent, en apparence, porter en d'autres Tons qu'en *ut*, pour-

raient tous disparaître, comme il est prouvé par la *fig.* GG, où aucun de ces dièzes ou bémols *chromatiques* n'est employé. Si ces dièzes ou bémols étaient diatoniques, ce retranchement ne pourrait se faire.

122. Il est donc bien évident par l'exemple GG que les dièzes et les bémols que renferme la *fig.* FF, ne sont que des modifications chromatiques qui servent à jeter de la variété parmi les notes diatoniques et à adoucir ce que certaines marches de celles-ci ont de dur, c'est-à-dire de trop peu sensible, sous le rapport de la Modulation. Par exemple c'est par le *fa*$^{\#}$ chromatique que, dans la première mesure de la *fig.* FF, on évite les deux tierces majeures diatoniques et consécutives $\frac{la}{fa}$ $\frac{si}{sol}$; c'est par le *si*^{b} chromatique que, dans la seconde mesure, on prépare l'oreille à entendre *la* après *si* au lieu d'*ut*, et ainsi des autres.

N. B. La petite note qui est dans la seconde mesure de la *fig.* FF est la conséquence de l'*ut* de la mesure qui précède. C'est par ce petit *si* qu'on sauve l'inconséquence qu'il y aurait, en cet endroit, dans le passage d'*ut* à *sol*, vu que ces deux notes ne portent pas sur le même accord.

Examinons la *fig.* FF sous le rapport de la logique ou de la suite des notes.

Le premier accord marche seul comme étant une proposition elliptique. Les deuxième et troisième forment la seconde proposition ; les quatrième et cinquième forment la troisième proposition ; les sixième, septième et huitième forment la quatrième Proposition qui est complexe.

Commençons par la Basse.

Le *mi* de la Basse va donc seul.

Le *fa** ne touchant qu'à *sol* de l'accord *sol si ré* n'a point d'autre conséquent que ce *sol*.

Le *sol*, Antécédent de la troisième Proposition, ne peut avoir ici que *sol* pour conséquent, puisque *la* qui serait le seul autre conséquent de ce *sol* est au chant, formerait deux octaves de suite, $\frac{sol}{sol}\ \frac{la}{la}$.

Dans la quatrième Proposition, *fa* a pour conséquent *fa*; il pourrait avoir *sol*, quoiqu'il soit déjà au Dessus, mais le *fa* a plus de variété et amène mieux le *mi* qui doit frapper sous le troisième membre de cette Proposition.

Dans la Partie qui est immédiatement au-dessus de la Basse, le *sol* marche seul: le *la* de la seconde Proposition a pour conséquent le *si*; il pourrait aussi avoir *sol*, mais le *sol* est déjà pris par la Basse et par le Dessus. Sans le petit *si* du Dessus, la Basse *fa** *sol*, sous *ut sol*, serait défectueuse, car elle présenterait deux octaves implicites.

Le si^b a pour conséquent le *la*, et c'est le seul qu'il puisse avoir ici, car l'*ut** ne peut en servir vu qu'il est à un ton et demi de ce si^b. On ne peut se servir de l'intervalle de seconde superflue, *dans la même Proposition*, qu'autant que cette Proposition est Harmonique en elle-même, et seulement quand on passe d'une note d'un accord à une autre note du même accord.

Le second *la* ne peut aller qu'au *si*, parce que le Dessus fait *la sol*. Ce *si* a pour conséquent l'*ut*, et ainsi du reste.

Pourquoi y a-t-il cinq Parties différentes dans une

portion de ce premier Hémistiche? Pour compléter l'Harmonie.

Par exemple, l'accord de triton *sol la ut*$^{\#}$ *mi la* n'aurait pu être régulièrement rempli sans la cinquième Partie, parce que le *si*^{b} nécessitant un second *la* dans cet accord, il ne reste plus que deux Parties pour faire les trois notes *sol ut*$^{\#}$ *mi*; or, chaque Partie n'en pouvant faire qu'une seule à-la-fois, il faut absolument ajouter une cinquième Partie pour amener le *mi*, à moins que l'on ne fasse faire à l'une des quatre Parties les fonctions de deux, ce qui ne peut avoir lieu que successivement et non simultanément; car, encore une fois, il ne faut pas confondre un instrument avec une Partie.

123. Nous ne prolongerons pas davantage cet examen, nous nous bornerons à rappeler que la *Logique* qui n'est rien autre chose que *la théorie de la raison et du jugement*, exige que l'on distingue d'autant mieux dans leur emploi une corde diatonique d'une corde chromatique ou enharmonique; qu'une corde, dans la pratique, n'a point de caractère absolu qui la distingue, et qu'elle n'est diatonique ou chromatique ou enharmonique que d'une manière relative, et qu'en conséquence il importe extrêmement de bien indiquer cette relation qui détermine seule le caractère d'une corde; que tout Antécédent doit avoir un Conséquent, à moins qu'il n'y ait une *réticence* à la place, c'est-à-dire *un silence ingénieux*; que tout Conséquent est la note au-dessus ou au-dessous de l'Antécédent, quand cet Antécédent ne se sert pas à lui-même de Conséquent, soit en se répétant, à l'unisson ou à l'octave, soit en se prolongeant,

comme il arrive dans la Syncope ; qu'on ne doit procéder par degrés disjoints d'un Antécédent à son conséquent, qu'autant qu'on y passe d'une note d'un accord à une autre de ce même accord, car tout autre saut suppose une ellipse ou est une inconséquence.

Les sauts de la Basse de la *fig.* HH, *pl.* 36, sont tous elliptiques, car au lieu d'*ut fa*, on pourrait faire *ut ut*, et ne passer au *fa* qu'après que le second *ut* aurait frappé sous l'accord *ut fa la* ; on pourrait de même ne passer de *fa* à *si*, que quand un second *fa* aurait frappé sous *si re fa la*; de *si* à *mi* qu'après qu'un second *si* aurait frappé sous *si ré mi sol* ; de *mi* à *la* qu'après qu'un second *mi* aurait frappé sous *la ut mi* ; de *la* à *ré* qu'après qu'un second *la* aurait frappé sous *la ut ré fa* ; de *ré* à *sol*, qu'après qu'un second *ré* aurait frappé sous *sol si ré fa* ; de *sol* à *ut*, qu'après qu'un second *sol* aurait frappé sous *sol ut mi* ; d'*ut* à *fa*, qu'après qu'un second *ut* aurait frappé sous *fa fa ut ré* ; et enfin de *sol* à *ut*, qu'après qu'un second *sol* se serait fait entendre sous *mi sol ut*.

124. Dans la Musique, les conjonctions ne sont pas factices et insignifiantes (1) par elles - mêmes, comme dans les langues proprement dites, mais la dissonnance en tient lieu, et c'est pourquoi l'on ne peut finir un sens par une dissonnance, puisqu'une conjonction appelle une suite nécessaire, et n'est en Musique que le lien naturel qui enchaîne un membre de la phrase à l'autre.

---

(1) Nous les appelons insignifiantes, parce qu'elles ne signalent ou désignent aucun objet, mais lient seulement les mots qui peignent ou indiquent les objets.

125. Quand une dissonnance se fait entendre dans l'Antécédent d'une Proposition, le Conséquent en devient plus urgent, le premier membre de la Proposition en est plus nécessairement lié au second.

Quand la dissonnance est dans le second membre, alors la Cadence, qui n'est que la chûte du sens de la Proposition, est évitée, c'est-à-dire que le repos n'y peut avoir lieu, vu qu'il est troublé par cette dissonnance qui appelle un autre accord. Ce n'est pas réellement la cadence qui est évitée, comme on le dit, mais seulement le repos que cette cadence devait procurer.

126. Le repos de période ou celui du vers musical devant avoir lieu sur l'accord parfait d'une Tonique ou sur celui d'une Dominante, tout autre accord, même parfait, n'y peut-être substitué sans que le repos de la Période ou le repos du vers n'y soit évité.

S'il est évité par un accord dissonnant de septième ou l'un de ses renversemens, le repos de la Proposition et celui de la Période sont tous deux évités. Mais s'il n'est évité que par un accord parfait autre que celui qui y devait naturellement frapper, alors il n'y a que le repos de Période qui soit évité, parce que celui là ne doit pas être passager, comme il arrive dans la cadence rompue, mais conclusif.

127. Le repos de la Dominante peut être la conclusion d'une grande période, d'un demi-Morceau, mais le Morceau ne doit avoir pour conclusion que l'accord parfait de la Tonique, parce que la fin exige une unité absolue et parfaite, et non une unité relative.

128. Puisque chaque Proposition a son repos, on pourrait, en faisant une Basse sous un Chant, placer d'avance une consonnance sous chaque conséquent

du Chant, comme *fig.* II, *pl.* 36, et pour achever cette Basse, remplir ensuite l'intervalle d'un conséquent à l'autre, comme *fig.* KK.

Dans ces exemples, les Antécédens sont les noires qui ont une queue, et les conséquens sont celles qui n'en ont point.

Puisque dans la composition à deux Parties *qui ne remplissent chacune que leur unique fonction*, on doit éviter l'octave, hors en commençant et en finissant, il ne reste plus à opter qu'entre la tierce ou la sixte; et voilà précisément pourquoi la Basse de la *fig.* II, *pl.* 36, ne présente que des tierces ou des sixtes, hors à la deruière note.

129. Quand on est forcé d'employer, de tems en tems, l'octave dans le courant d'un Morceau, et lorsqu'on veut éviter de sortir des limites rigoureuses d'une Partie, il faut préférer de la placer à l'Antécédent, au tems faible plutôt qu'au tems fort, car l'octave a trop peu de variété harmonique pour être admise au tems fort, quand elle n'est pas accompagnée d'une tierce ou d'une sixte.

C'est d'après ce principe que la Basse de la *fig.* KK, *pl.* 36, est faite.

Analyse de la fig. KK, pl. 36, *premier vers.*

Le conséquent de la première Proposition du premier vers de cette *fig.* étant *si*, ce *si* ne peut être le Conséquent que de *la* ou d'*ut*, puisque le Dessus procède par degrés conjoints. Nous avons préféré l'*ut*, comme indiquant mieux le Ton d'*ut*.

Le Conséquent de la seconde Proposition étant *la*, et le Dessus procédant par degrés conjoints, l'antécédent de ce *la* ne peut être que *si* ou *sol*. Mais

faire le *sol*, c'est enjamber et passer dans une autre Partie, puisqu'il faut, pour cela, sauter par-dessus le *si* qui appartient à cette Partie. Cependant ce *si*, qui forme une quarte juste sous le *mi*, étant peu harmonieux, n'ayant pas assez d'ensemble avec le *mi*; que faut-il faire, pour ajouter à l'ensemble de cette quarte ? Il faut en faire un triton en prenant ce *si* dans le chromatique descendant.

Le *fa* conséquent de la troisième Proposition peut être amené par *sol* ou par *mi*; nous l'avons amené par *sol* pour ne pas enjamber sur *sol* et sur *fa* qui appartiennent à une autre Partie.

Le *mi*, conséquent de la quatrième Proposition, ne peut être amené sans enjambement, que par *fa*.

130. *N. B.* Si nous nous abstenons ici de ces enjambemens, ce n'est pas pour prouver qu'on ne doit pas en faire usage, mais pour montrer qu'il est possible de les éviter, et que les employer, c'est empiéter sur une autre Partie, ce qui ne peut avoir lieu qu'en quittant la marche la plus élémentaire.

131. L'enjambement qui se fait en passant d'un antécédent à son conséquent, est moins régulier que celui qui a lieu en passant d'une Proposition à l'autre.

Cet enjambement aurait lieu dans la sixième Proposition de la *fig.* KK, si à la place du *sol* le *la* de cette Proposition avait pour Antécédent le *mi*, car ce *mi* devrait avoir *fa* pour conséquent et non pas *la*, puisque ce *la* n'est pas en contact avec lui.

132. Le *la* de cette sixième Proposition ne peut être amené par *si*, parce que le passage de *fa* à *si* qui aurait lieu à la Basse, en passant d'un accord à l'autre sortirait de la voie musicale.

Ce *si* pourrait cependant amener le *la*, conséquent de la sixième Proposition, s'il était lui-même amené par *ut*.

Mais le *si*^{b} n'aurait pas besoin d'être précédé de cet *ut*, parce que le passage de *fa* à *si*^{b} ne sort point de la voix.

Les mêmes observations s'appliquent aux autres Propositions de cet exemple.

133. Il y a deux Cadencés différens dans tout Morceau de Musique, l'un principal, l'autre secondaire.

Le principal lie les deux membres d'une Proposition l'une à l'autre. Le secondaire lie les Propositions entre elles. Sans le premier *Cadencé*, il n'y aurait pas de Propositions musicales; sans le second, le discours musical ne s'étendrait pas au-delà d'une Proposition.

134. Quel est le fil logique qui attache l'un à l'autre les deux membres d'une Proposition, et qui attache les Propositions entre elles quand il n'y a pas de dissonnance ou conjonction qui les lie?

C'est la subordination naturelle que les notes ont entre elles.

Chacun sait que c'est par la cadence parfaite que tout Morceau se termine, parce que cette seule cadence est véritablement finale. Mais pour être entièrement conclusive, il faut qu'elle termine la Période, car si cette cadence a la faculté de conclure *harmoniquement* par-tout où elle se trouve, elle n'a la faculté de terminer *métriquement* qu'à la fin du vers, parce que tel est sur nous l'empire du mètre, que nous ne pouvons goûter d'entier repos qu'où il se termine.

Le Mètre est le nombre de mesures ou de tems que renferme un Vers.

Quand la Cadence parfaite arrive avant la dernière mesure du vers final, on est obligé, pour terminer ce vers, de répéter le dernier accord ou les deux derniers, jusqu'à ce que le nombre de ces mesures soit symmétrique, d'égale étendue à celui du vers qui le précède ou auquel il correspond.

Il n'y a de véritable repos final à la Basse comme au Chant, que sur la Tonique. Les Parties intermédiaires n'ont point de repos absolu en elles-mêmes, elles n'en ont qu'un relatif à celui des Parties auxquelles elles sont jointes, à moins qu'elles ne doublent le Chant ou la Basse à l'octave ou à l'unisson.

135. Par la raison que la Musique est versifiée, elle a aussi une Ponctuation naturelle qui marque les Repos ou Hémistiches de ces vers. C'est pour marquer ces Repos que le Dessus et la Basse sont astreints à certaines marches, comme, par exemple, à faire entendre la première note de l'accord à l'exclusion de toute autre dans un repos final.

La Basse doit plus souvent que le Dessus frapper la note fondamentale de l'accord, et notamment dans tous les repos d'Hémistiche.

Il est cependant beaucoup de vers où le premier Hémistiche forme un repos très peu marqué; alors il suffit de placer à la Basse la seconde Note de l'accord, c'est-à-dire, en d'autres termes, que l'on y doit employer l'accord de sixte à la place de l'accord parfait.

136. Il est une formule, *pour conclure*, qui se reproduit extrêmement souvent, parce que c'est la meilleure que l'on puisse employer. Elle présente l'accord de quarte et sixte sur la Dominante, pour

Conséquent de l'avant-dernière proposition, suivi de celui de l'accord parfait; ou mieux de celui de septième de la Dominante, comme antécédent de la proposition ou comme finale. V. *fig.* LL, *pl.* 36.

L'accord de quarte et sixte y est amené par l'accord parfait de la quarte ou celui de la seconde, mais ce dernier s'y présente sous la forme de sixte.

Au lieu de la quatrième note diatonique, on y met élégamment la quatrième note chromatique, comme *fig.* MM.

Au lieu de l'accord de sixte, renversement de *ré fa la*, on peut y mettre l'accord de quinte et sixte *fa la ut ré*, et dans cet accord on substitue avec succès la quatrième note chromatique *fa** à la quatrième diatonique, et la seconde chromatique *ré** à la seconde diatonique *ré* naturel, comme *fig.* NN.

Je ne conçois pas pourquoi les compositeurs écrivent toujours ce *ré** par *mi*^{b} : c'est une faute d'orthographe impardonnable; car un *mi*^{b} ne peut avoir pour conséquent *mi*$^{\natural}$. Mais la routine ne raisonne pas, elle se contente de murmurer contre la raison qu'elle va décriant par-tout, parce que celle-ci la combat.

136. Les Tenues de Basse sont aussi d'un fréquent usage, parce que rien n'est plus convenable à la Mélodie qui se trouve ainsi plus à découvert, plus dégagée, et néanmoins suffisamment appuyée. C'est un fond uni sur lequel les objets se dessinent d'une manière plus sensible.

137. Ce qui caractérise la Basse, c'est que, hors les cas d'exception, elle ne frappe dans les accords consonnans que la première ou la seconde note de l'accord; qu'elle est particulièrement destinée à mar-

quer les repos, les mesures et les tems, ou du moins les tems forts, les conséquens, et qu'elle doit généralement former un intervalle consonnant avec le Dessus, ou un demi-consonnant tel que la quinte, hors dans les tenues où toutes les espèces d'intervalles peuvent être employées, ou dans les endroits où la quarte et sixte est de formule.

CHAPITRE XXXVII.

De la pratique de l'Harmonie, précédée d'une récapitulation sur les Accords.

138. L'Harmonie est la propriété qu'ont les diverses parties d'un même objet de ne former qu'un seul tout, lorsqu'elles se présentent ensemble, quoique, hors cette réunion, ces mêmes parties, forment chacune un tout séparé et distinct.

Ce qui fait que ces divers touts n'en forment qu'un seul quand ils se réunissent, c'est qu'ils ont la propriété de se subordonner entre eux.

Par exemple, quand une corde d'instrument n'a point de nœuds, elle rend un son harmonieux, parce que les divers sons qu'elle produit se subordonnent entre eux de façon qu'on croit n'en entendre qu'un seul. Mais c'est ce qui n'arrive pas quand la corde a un nœud, car ce nœud faisant à-peu-près l'effet d'un chevalet, il coupe la corde en deux cordes inégales dont les harmoniques se détruisent parce qu'ils ne s'accordent pas ; et ils ne s'accordent pas parce

qu'ils sont inégaux comparés l'un à l'autre, et qu'ils sont disproportionnés entre eux. Pour que les deux portions d'une corde qui a un nœud s'accordent, il faut que ce nœud soit exactement au milieu, et que la corde soit parfaitement de la même grosseur; c'est ce qui n'arrive pas une fois sur dix mille, et voilà pourquoi une corde qui a un nœud est si désagréable à entendre.

139. Nous avons dit en plusieurs endroits de cet ouvrage qu'une seule corde, une fois mise en vibration et en résonnance, faisait entendre à une oreille bien exercée et *habituée à ces expériences*, cinq notes différentes, plus leurs diverses octaves,

Qu'une corde appelée *ut* produisait *ut mi sol si*^{b} *ré* d'une manière très-distincte, plus toutes les diverses octaves de ces cinq mêmes sons.

Le savant *Sulzer* est parfaitement d'accord avec nous à cet égard, comme on peut le voir à l'article consonnance du *Dictionnaire encyclopédique*, par ordre de matières (1).

C'est d'ailleurs une vérité de fait qu'on ne peut contester. Cependant bien des Musiciens, même très-habiles, ne distinguant pas ces sons concomittans, parce qu'ils n'ont pas assez de patience pour apprendre à abstraire un son de l'autre, nient l'exis-

(1) Quoique nous ne différions en rien avec M. *Sulzer*, sur cette expérience, que l'ignorance ou la mauvaise foi peuvent seules nier, nous sommes bien loin de partager le sentiment de cet homme célèbre sur les conséquences qu'il en tire à l'égard du degré de consonnance ou de dissonnance de chacun de ces intervalles, car rien n'est moins juste.

tence de ces sons. Ils croient que c'est un conte qu'on leur fait ou que c'est pure imagination de la part de ceux qui y croient.

Rien n'est plus réel ni plus positif que l'existence de ces sons, mais pour que notre oreille divise un son comme le prisme divise un rayon de lumière, il faut de l'aptitude et de l'acquis.

140. C'est moins d'après notre oreille que d'après le raisonnement, que nous avons dit qu'en outre des cinq notes *sol si ré fa la* que produit la seule corde *sol*, elle produit aussi la sixième et la septième note *ut* et *mi*.

Mais quoique ce raisonnement soit appuyé sur l'analogie qu'ont les sept couleurs primitives avec les sept notes diatoniques et primitives, et sur ce que les sept notes doivent avoir une seule et même origine ou mère, il faut convenir cependant que ces deux derniers Sons échappent à notre ouie, soit parce qu'ils sont trop faibles par eux-mêmes et étouffés par les octaves diverses des cinq premières notes, soit parce qu'en effet la corde n'en rend réellement que cinq différens, plus leurs octaves; ce que je puis d'autant moins penser, que je crois avoir entendu quelquefois, mais très-rarement, ces deux dernières notes.

Quant aux cinq premières, je les distingue constamment et aussi parfaitement que la note principale, lorsque des sons ou des bruits étrangers n'absorbent pas mon attention.

La corde *sol* donne donc *sol si ré fa la.*

La corde *la*, *la ut*$^{\#}$ *mi sol si.*

La corde *si*^{b}, *si*^{b} *ré fa la*^{b} *ut.*

La corde si, *si ré*$^{\#}$ *fa*$^{\#}$ *la ut*$^{\#}$, et ainsi des autres.

Quand on veut faire cette expérience, il faut la faire sur l'une ou l'autre des cordes de l'octave la plus grave du clavier, parce qu'autrement les harmoniques devenant trop aigus, ils nous échappent.

141. Comme nous ne distinguons que cinq notes différentes dans une corde qui vibre, plus leurs octaves, de même nous ne pouvons admettre dans un accord plus de cinq notes différentes, prises chacune à la tierce l'une de l'autre, ainsi qu'elles sont engendrées dans la résonnance d'un corps sonore, car telle est notre manière de sentir. *Sol si ré fa la* est donc un accord aussi composé qu'il peut l'être, pour n'être qu'un seul et même accord. *Sol si ré fa la ut* ne serait plus un seul accord, mais deux accords différens; *ut sol si ré fa*, qui suppose plus de quatre tierces consécutives, n'est pas non plus un accord, mais deux accords l'un sur l'autre, savoir celui *ut mi sol* dont le *mi* est retranché, et celui *sol si ré fa* : voilà pourquoi l'accord de septième superflue *ut ré fa sol si* est un accord par superposition ou supposition, c'est-à-dire un accord posé sur un autre ou sur une portion de cet autre.

Un accord existe donc depuis l'ensemble de deux notes différentes jusqu'à l'ensemble de cinq notes différentes; depuis une tierce jusqu'à quatre entendues à-la-fois.

142. Le grand système pratique complet, composé de vingt-sept cordes, comme l'alphabet de vingt-six lettres, produit une foule immense d'accords.

A la vérité, ces accords se réduisent à un petit nombre d'espèces différentes; mais quoiqu'un accord soit de la même espèce qu'un autre accord qui appartient au même Ton, il n'est pas pour cela le même

accord que cet autre, car il en diffère nécessairement, ou par les degrés qu'il occupe sur l'échelle musicale, et par son importance plus ou moins grande dans le Ton, ou parce qu'il est pris soit en tout, soit en partie dans un autre genre que l'accord avec lequel on veut mal à-propos le confondre.

Par exemple, il n'y a de véritables tierces harmoniques que de deux espèces, des tierces majeures et des mineures; mais sans changer de Ton on peut, au moyen de l'emploi du grand système pratique, faire entendre en *ut* majeur trois tierces majeures diatoniques *fig.* A, *pl.* 37; quatre tierces diatoniques et mineures, *fig.* B; quatre tierces majeures, dont une note est prise dans le genre diatonique, et l'autre dans le chromatique ascendant, *fig.* C; trois tierces mineures, dont la note aiguë est prise dans le diatonique, l'autre dans le chromatique ascendant, *fig.* D; trois tierces mineures, dont la note grave appartient au diatonique, l'autre au chromatique descendant, *fig.* E; quatre tierces majeures, dont la note aiguë appartient au diatonique, l'autre au chromatique descendant; deux tierces mineures qui appartiennent en entier au chromatique ascendant *fig.* G; une tierce majeure *idem*, *fig.* H; deux tierces mineures qui appartiennent en totalité au chromatique descendant (voyez *fig.* I), et une majeure *idem*, *fig.* J, ce qui fait vingt-sept tierces différentes, rangées sous deux espèces, treize majeures et quatorze mineures.

143. Comme chacune des vingt-sept tierces dont il vient d'être parlé, peuvent se renverser, elles forment aussi vingt-sept sixtes, dont quatorze majeures et treize mineures.

144. Les autres Accords sont des composés de

ces tierces, à l'exception de ceux qui ne peuvent être employés que renversés, par la raison qu'ils renferment une tierce diminuée.

Deux tierces majeures directes ou renversées ne peuvent se faire entendre dans le même accord sans en détruire l'Unité : donc tout accord qui renferme deux tierces majeures, n'est pas un véritable ensemble harmonique, n'est pas un accord.

Une tierce diminuée ne peut s'employer que renversée et en qualité de sixte superflue, car autrement elle est amphibologique, et semble être une seconde majeure : la clarté du Discours musical exige donc qu'on ne l'emploie que comme sixte superflue.

145. Les sept Tierces diatoniques forment sept accords diatoniques, composés chacun de deux tierces, savoir six consonnans, trois majeurs et trois mineurs, et un dissonnant composé de deux tierces mineures.

Nous avons déjà dit que l'Accord parfait n'était que le moins imparfait des accords composés de deux tierces, et non pas un accord absolument parfait; car s'il était tel, il ne pourrait pas être tantôt majeur et tantôt mineur, il serait invariable, comme l'octave qui cesse d'être harmonique dès qu'elle est haussée ou baissée d'un semi-ton.

146. La *fig.* K, *pl.* 37, présente dans le Ton d'*ut* majeur, les trois accords parfaits majeurs diatoniques *sol si ré*, *ut mi sol* et *fa la ut*; et en outre, huit autres accords parfaits qui sont plus ou moins chromatiques.

147. La *fig.* L présente les trois accords parfaits mineurs diatoniques, *ré fa la*, *la ut mi*, *mi sol si*,

et en outre huit autres accords parfaits mineurs plus ou moins chromatiques.

148. La *fig.* M renferme l'accord imparfait diatonique *si ré fa*, plus douze autres accords imparfaits qui sont tous plus ou moins chromatiques.

149. La *fig.* N offre sept accords de tierce majeure et sixte superflue, tous plus ou moins chromatiques; ces accords n'ont point de type diatonique.

150. La *fig.* O offre sept accords de quarte superflue et sixte superflue, tous plus ou moins chromatiques ; ces accords n'ont point de type diatonique.

Tous ces accords sont en *ut* majeur.

151. Les accords parfaits mineurs diatoniques *ré fa la*, *la ut mi*, et *mi sol si*, deviennent majeurs au moyen d'une seule modification chromatique appliquée à la note du milieu de l'accord, en haussant la première tierce d'un semi-ton par un dièze chromatique, comme *ré fa*$^{\times}$ *la*, *la ut*$^{\times}$ *mi* et *mi sol*$^{\times}$ *si*, *fig.* K.

Ces mêmes accords parfaits mineurs diatoniques, deviennent aussi majeurs en baissant la note la plus grave et la plus aiguë par un bémol chromatique, *ré*^{b} *fa la*^{b}, *la*^{b} *ut mi*^{b} et *mi*^{b} *sol si*^{b}. *fig.* K.

L'accord imparfait devient majeur en baissant sa note fondamentale d'un semi-ton chromatique, ou en haussant les deux notes les plus hautes *si*^{b} *ré fa* ou *si ré*$^{\times}$ *fa*$^{\times}$, *fig.* K.

152. Les accords parfaits majeurs diatoniques *sol si ré*, *ut mi sol* et *fa la ut* deviennent mineurs au moyen d'une seule modification prise dans le chromatique descendant, ou au moyen de deux, prises

dans le chromatique ascendant. L'accord imparfait devient mineur au moyen d'un dièze, ou au moyen de deux bémols, *fig.* L. —

153. Les accords parfaits majeurs diatoniques deviennent imparfaits au moyen d'un dièze ou de deux bémols, et les mineurs au moyen d'un bémol ou de deux dièzes, *fig.* M.

154. Il n'y a en *ut* majeur qu'un seul accord diatonique qui soit composé d'une tierce majeure et de deux mineurs, mais il y en a treize qui ont les mêmes proportions, au moyen de l'emploi des dièzes ou des bémols chromatiques ou enharmoniques. Voyez *fig.* P, *pl.* 37. La première portée contient le Type diatonique et les moins chromatiques; la seconde portée de cette *fig.* contient les plus chromatiques.

155. Il n'y a en *ut* majeur que trois accords diatoniques de septième, composés d'une tierce majeure, entre deux mineurs; mais il y en a onze autres qui ont les mêmes proportions, au moyen des dièzes ou des bémols chromatiques ou enharmoniques. *Fig.* Q.

156. Il n'y a en *ut* majeur qu'un seul accord diatonique de septième qui soit composé de deux tierces mineures et d'une majeure; c'est *si ré fa la;* mais il y en a treize autres construits de la même manière, au moyen des dièzes ou des bémols chromatiques ou enharmoniques. *Fig.* R.

157. La septième diminuée n'a point de Type diatonique, du moins en majeur, ce qui n'empêche pas qu'il n'y ait quatorze accords de cette espèce en *ut* majeur, au moyen des bémols ou des dièzes chromatiques ou enharmoniques. *Fig.* S.

158. Pour ne pas porter trop loin la modulation, nous ne présentons ici en *ut* que sept accords de tierce majeure, quinte juste et sixte superflue. *Fig.* T.

159. Pour la même raison, nous n'offrons que sept accords de tierce majeure, triton et sixte superflue. *Fig.* U.

La *fig.* X présente sept accords nouveaux de tierce majeure, quarte maxime et sixte superflue; ce sont ces accords que, par une faute d'orthographe, l'on confond avec ceux de la *fig.* T. Quoique nous ayons déjà présenté un grand tableau des accords, nous avons jugé qu'il serait très-utile d'offrir encore celui-ci, duquel nous extraierons tous les accords que nous allons faire entrer dans la pratique de l'Harmonie dont nous allons pleinement nous occuper quand nous y aurons suffisamment préparé nos lecteurs.

160. On sait qu'un accord parfait majeur, en se renversant, devient 1°. accord de tierce et sixte mineures; 2°. accord de quarte et sixte majeures, *ut mi sol*, *mi sol ut*, *sol ut mi*;

161. Que le premier renversement de tout *Accord parfait mineur* quelconque, est un accord de tierce et sixte majeure; et que le second renversement est quarte juste et sixte mineure, *ré fa la*, *fa la ré*, *la ré fa*.

162. On sait que tout *Accord imparfait* produit, par son premier renversement, un accord de tierce mineure et sixte majeure; et par son second renversement, un accord de quarte superflue et sixte majeure, *si ré fa*, *ré fa si*, *fa si ré*.

163. L'accord de septième de la dominante, comme tout accord composé d'une tierce majeure et de deux

mineures par-dessus, donne par renversement l'accord de tierce mineure, fausse quinte et sixte mineure; l'accord de petite sixte ou de tierce mineure, quarte juste et sixte majeure; et l'accord de triton ou de seconde majeure, quarte superflue et sixte majeure, *fig.* P, *sol si ré fa*, *si ré fa sol*, *ré fa sol si*, *fa sol si ré*.

164. L'accord de septième de la seconde note en majeur, comme tout accord composé d'une tierce majeure entre deux mineures, donne par renversement 1°. l'accord de tierce quinte et sixte majeure; 2°. de tierce mineure, quarte juste et sixte mineure, ou de petite sixte mineure; 3°. l'accord de seconde quarte et sixte majeure, *fig.* Q, *la ut mi sol*, *ut mi sol la*, *mi sol la ut*, *sol la ut mi*.

165. Un accord de septième mineure, quinte mineure et tierce mineure, tel que celui de la septième note, en majeur, comme tout accord composé de deux tierces mineures et d'une majeure par-dessus, *fig.* R, donne, par renversement, 1°. l'accord de tierce mineure, de quinte et sixte majeure; 2°. de tierce majeure, triton et sixte majeure; 3°. de seconde majeure, quarte juste et sixte majeure, *si ré fa la*, *ré fa la si*, *fa la si ré*, *la si ré fa*.

166. Les accords de septième diminuée, de la *fig.* S, sont tous composés de trois tierces mineures, et produisent, par renversement, 1°. un accord de de tierce mineure, fausse quinte et sixte; 2°. de tierce mineure, triton et sixte majeure; 3°. de seconde superflue, triton et sixte majeure, *si ré fa la♭*, *ré fa la♭ si*, *fa la♭ si♮ ré*, *la♭ si♮ ré fa*.

167. Les accords de la *fig.* T et ceux de la *fig.* U n'ont point d'autre renversement que celui qu'ils ont

dans ces figures, à cause que tout autre que celui-là renfermerait une tierce diminuée (Voyez le ch. XXV tout entier, pag. 230).

De la pratique des Accords ci-dessus.

168. Nous avons déjà fait connaître l'emploi des accords diatoniques composés de deux tierces; ils peuvent être suivis chacun d'un autre, qui est pris une seconde, ou une tierce, ou une quarte, ou une quinte, ou une sixte, ou une septième au-dessus, comme le prouvent les *fig.* E, F, G, H, I, K, L, *pl.* 6.

Dans la *fig.* E, *pl.* 6, l'accord de deux tierces formé sur la dominante, et qui est *sol si ré*, est successivement suivi des six autres accords de deux tierces, et forme ainsi avec eux une cadence à la seconde, une à la tierce, une à la quarte, une à la quinte, une à la sixte et une à la septième. (Voyez chap. VII, pag. 50, et chap. VIII).

169. Puisque chaque accord de deux tierces peut être suivi de celui qui est une seconde plus haut, on peut faire consécutivement sept cadences à la seconde, comme *fig.* A, *pl.* 7.

Puisque tout accord peut aussi être suivi de celui qui est une tierce, ou une quarte, ou une quinte, ou une sixte, ou une septième, plus haut ou plus bas, on peut donc faire de suite sept cadences à la tierce, comme *fig.* B, *pl.* 37; sept cadences à la quarte, sept cadences à la quinte, sept cadences à la sixte, sept cadences à la septième, comme *fig.* C, D, E, F, *pl.* 7.

N. B. Chacun de ces exemples ne peut former

qu'un fragment d'un Morceau, vu qu'il ne se termine pas sur la tonique et par la cadence parfaite.

170. On peut aussi faire une suite d'accords de tierce et sixte, premier renversement, chacun d'un accord parfait, soit en montant de seconde, comme *fig.* G, *pl.* 7, soit en montant de tierce, comme *fig.* H, *pl.* 7.

N. B. A la *fig.* I, *pl.* 7, on ne trouve l'accord de tierce et sixte qu'à l'Antécédent de chaque Proposition ou cadence, mais cet accord pourrait être également placé sur chaque note. Alors la basse serait *si mi*, *mi la*, *la ré*, *ré sol*, *sol ut*, *ut fa*, *fa si*, *si mi*.

Dans la *fig.* K, *pl.* 7, l'accord de sixte ne se trouve qu'à chaque conséquent, mais il pourrait se placer aussi à l'antécédent de chaque cadence. Cependant, pour y être régulièrement employé, il faudrait que l'on remplît par des notes de mélodie l'intervalle d'une note de la Basse à l'autre; car le saut de quinte est inconséquent lorsque, dans la même Cadence, il a lieu d'un accord de sixte à l'autre.

171. On vient de voir l'emploi des accords diatoniques composés de deux tierces; maintenant, pour l'emploi des accords de septième, il faut se transporter *pl.* 9.

On y voit, *fig.* A, que l'accord de septième de la Dominante peut faire sa résolution sur l'un ou l'autre des sept accords diatoniques qui sont composés de deux tierces, et former une cadence à la seconde, une à la tierce, une à la quarte, une à la quinte, une à la sixte, une à la septième et une à l'octave.

On y voit, *fig.* B, qu'une proposition musicale qui a pour Antécédent l'accord de septième de la

sixième note, peut également avoir pour conséquent l'un ou l'autre des sept accords qui sont composés de deux tierces, ainsi qu'elle vient d'avoir lieu à l'égard de l'accord de septième de la Dominante, et former une cadence à la seconde, une à la tierce, une à la quarte, une à la quinte, une à la sixte, une à la septième et une à l'octave.

Il en est de même à l'égard de tous les autres Accords de septième, ce qui est évident par les *fig.* C, D, E, F, G de la même *pl.* 9.

172. *N. B.* Si dans notre récapitulation des accords nous n'avons point parlé de l'accord de septième que présente la *fig.* D, *pl.* 9, et qui est l'accord de septième majeure et tierce majeure de la Tonique, *ut mi sol si*, ni de l'accord de septième et tierce majeure de la quatrième note qui est *fa la ut mi*, c'est que ces deux accords ne sont point de véritables accords, puisqu'ils renferment, chacun, deux tierces majeures, chose qui détruit l'Unité d'accord. Ainsi donc la septième de ces accords ne peut être considérée que comme note de Mélodie, et ces accords ne sont que les accords parfaits majeurs *ut mi sol ut* et *fa la ut fa*, puisqu'il ne peut y avoir de véritables accords diatoniques de septième sur la Tonique ni sur la quarte d'un Ton majeur.

173. La planche dixième offre les mêmes accords de septième que la planche 9, mais voici en quoi elle diffère. Dans la planche 10, au lieu de résoudre dans chaque figure un seul accord de septième de sept manières différentes, on ne l'y résout que d'une seule, mais on y résout de la même manière tous les sept accords diatoniques de septième.

Ainsi la *fig.* A, *pl.* 10, présente sept Cadences à

la seconde en montant; la *fig.* B, sept Cadences à la tierce; la *fig.* C, sept Cadences à la quarte; la *fig.* D, sept Cadences à la quinte; la *fig.* E, sept Cadences à la sixte en montant ou à la tierce en descendant; la *fig.* F, sept Cadences à la septième; la *fig.* G, sept Cadences à l'octave.

174. Si l'on fait abstraction des accords de neuvième, des cadences évitées, des retards et des anticipations, les planches 7 et 9 renferment toutes les cadences diatoniques possibles à former avec des accords composés de deux ou de trois tierces, puisque chaque Accord de deux ou de trois tierces y est successivement accouplé avec chacun des Accords de deux tierces. Tout ce que l'on peut y ajouter, sans sortir du Ton d'*ut* majeur et du genre diatonique, c'est de renverser les Parties qui composent ces accords ou de les doubler ou tripler ou quadrupler, soit en tout, soit en partie.

Mais si l'on se sert des modifications chromatiques ou enharmoniques de ces mêmes accords, on aura une foule d'autres effets souvent plus piquans que ceux qui résultent de l'emploi, sans mélange, du diatonique.

175. Les douze accords que présente la *fig.* AA, *pl.* 37, ne sont tous que celui *ut mi sol*, renversé ou modifié chromatiquement.

Chaque modification chromatique, en outre qu'elle change l'effet de l'accord, donne à la note qui est modifiée, une direction, une tendance plus forte vers la note au-dessus ou au-dessous d'elle: vers la note au-dessus, si elle est modifiée par un dièze; et vers la note au-dessous, si elle est modifiée par un bémol.

Ainsi le *mi*^{b} d'*ut mi*^{b} *sol* change l'effet de l'accord *ut mi sol* en celui-ci *ut mi*^{b} *sol*, et donne au *mi* une tendance plus forte vers le *ré*.

Ainsi le dièze qui est à *ut* change l'effet de l'accord parfait majeur *ut mi sol* en celui de l'accord imparfait *ut*$^{\#}$ *mi sol*, et donne à cet *ut* une tendance plus forte vers le *ré*.

Ainsi les deux bémols de l'accord *ut mi*^{b} *sol*^{b} change l'effet d'*ut mi sol* ou *ut mi*^{b} *sol*^{b}, et donnent une tendance plus forte au *mi*^{b} vers le *ré*, au *sol*^{b} vers le *fa*.

Or, comme toutes choses étant égales d'ailleurs, le conséquent d'une proposition fait un effet d'autant plus doux qu'il est plus vivement demandé par son Antécédent, il s'ensuit qu'après *ut*$^{\#}$ *mi sol*, l'accord *ré fa* sera plus doux qu'après *ut mi sol*, puisque l'*ut*$^{\#}$ appelle davantage le *ré* que l'*ut* naturel. Il fera aussi plus d'effet après *ut mi*^{b} *sol* qu'après *ut mi sol*, puisque le *mi*^{b} n'est qu'à un semi-ton du *ré*. Donc, quand après *ut mi sol* on voudra faire *ré fa*, on se servira avec succès d'*ut*$^{\#}$ ou de *mi*^{b} pour appeller davantage le *ré*. Voyez l'exemple BB, *pl.* 37.

176. Dans cet exemple BB, il y a deux notes qui ne sont point de l'Harmonie, le *sol*$^{\#}$ de la onzième mesure de la Basse écrit avec une croche à tête de blanche, et le *la* de la quatorzième mesure du Dessus, écrit aussi avec une croche à tête de blanche. Le *sol*$^{\#}$ est une note de Mélodie puisqu'il forme sous l'*ut* une quarte diminuée, quarte qui n'est pas harmonique. Le *la* est aussi une note de Mélodie, parce que formant une neuvième sur le *sol* de la Basse, il n'y peut frapper comme note d'Harmonie qu'autant qu'il serait la note supérieure *comme dans la mesure qui suit*, car la neuvième harmonique ne se

renverse pas et ne peut s'employer dans les parties intermédiaires.

177. Les modifications mélodiques ou extra-harmoniques ne doivent se faire entendre, autant qu'il est possible, qu'après que l'accord diatonique a frappé et pendant qu'il se prolonge.

Ainsi le *sol*$^{\sharp}$, qui fait un bon effet après *sol ut mi*, parce qu'il m[illegible] plus d'intimité entre le *sol* et le *mi*, serait défectueux s'il frappait en même tems que l'*ut* avec lequel il forme une quarte diminuée, parce que cette quarte n'est pas harmonique.

178. C'est sur-tout quand une corde chromatique pourrait induire en erreur sur le Mode, en le faisant croire mineur lorsqu'il est majeur, ou majeur lorsqu'il est mineur, que cette corde ne doit se faire entendre qu'après la note diatonique qu'elle modifie.

Ainsi le *mi*$^{\flat}$ qui est à la huitième mesure du Dessus de la *fig.* BB serait une faute s'il était placé avant le *mi* naturel, de même que le *sol*$^{\flat}$ de la mesure qui suit, s'il frappait avant le *sol* naturel.

179. Quant une note n'est modifiée que chromatiquement ou enharmoniquement, le Mode et le Ton restent les mêmes, mais quand elle est modifiée diatoniquement, alors il y a changement de Ton ou de Mode ou de tous deux à-la-fois.

Par exemple *fig.* CC, le premier *sol*$^{\sharp}$ de la Basse y est indubitablement chromatique, parce que les deux *sol* naturels qui viennent de frapper en débutant dans la mesure précédente, n'ont pu être pris pour des notes chromatiques. Et là où le *sol* est diatonique, le *sol*$^{\sharp}$ est nécessairement chromatique, car *sol* et *sol*$^{\sharp}$ ne peuvent être tous deux diatoniques dans le même Ton. — Mais le Ton de *la* mineur

s'établit à la seconde mesure. — Où en est la preuve? Est-ce dans le *sol* naturel qui est à la troisième mesure, est-ce dans le repos sur la dominante d'*ut* qui est à la quatrième?

180. On ne peut établir un Ton qu'autant qu'un hémistiche se termine sur l'accord de la dominante ou sur l'accord de la Tonique de ce Ton: nous avons déja énoncé cette vérité, apportons-en des preuves et tirons-les de l'exemple CC.

Premier Hémistiche de l'exemple CC.

Le *fa** de la troisième mesure de la Basse n'est point diatonique, puisque le *fa* naturel s'est fait entendre comme diatonique dans la Mesure précédente. Il n'est point en *sol* majeur, car le repos *sol si ré* ne peut être pris pour un repos de Tonique, puisqu'il n'est pas amené par la cadence parfaite et concluante.

Le *mi*^{b} du Dessus n'appartient pas non plus au Ton d'*ut* mineur comme note diatonique, mais au Ton d'*ut* majeur comme corde chromatique, vu qu'il est précédé d'un *mi* naturel qui est incontestablement diatonique, ce qui empêche nécessairement que le mode d'*ut* ne soit mineur en cet endroit, et que le *mi*^{b} ne soit diatonique.

Second Hémistiche de la fig. CC, pl. 37.

L'*ut** qui commence cet Hémistiche n'appartient pas au Ton de *ré* mineur, mais au Ton d'*ut* majeur, puisque l'*ut* naturel vient de frapper comme note diatonique et en *ut* majeur, dans la mesure précédente, et le *si*^{b} est aussi chromatique et en *ut* majeur puisque le *si* naturel vient de frapper comme diatonique et en *ut* majeur dans la même mesure.

La$^{\flat}$ est aussi chromatique et en *ut* majeur, puisque *la* naturel vient de frapper dans la même mesure comme diatonique et en *ut* majeur.

Le *ré*$^{\flat}$ est pareillement chromatique, et en *ut* majeur, puisque le *ré* vient de frapper comme diatonique et en *ut* majeur, trois tems avant.

Le *mi*$^{\flat}$ est chromatique puisque le *mi* naturel a frappé trois tems auparavant comme diatonique au Dessus et deux tems auparavant à la Basse.

Le *la*$^{\flat}$ est aussi chromatique, puisque le *la* naturel a été entendu dans ce même Hémistiche comme diatonique. Or ce *la* ne peut cesser d'être diatonique qu'autant qu'on établirait un repos d'Hémistiche dans un autre Ton qu'en *ut* majeur; cela n'existant point ici, puisque le *mi* naturel qui exclut le Ton d'*ut* mineur vient de se faire entendre comme diatonique au Dessus et à la Basse, il est clair que le *la*$^{\flat}$ et le *fa*$^{\sharp}$ sont tous deux chromatiques et en *ut* majeur.

Donc tout Musicien qui voudrait prétendre le contraire ne serait indubitablement qu'un routinier, car ceci n'est point un système imaginé; c'est celui de la nature que nous développons, et l'on ne peut résister aux preuves que nous en donnons, à moins qu'on ne soit incapable de suivre un raisonnement ou que l'on ne soit d'une mauvaise foi insigne.

Troisieme Hémistiche de la fig. CC.

Le *si*$^{\flat}$ de la seconde mesure de la Basse est visiblement chromatique, puisque le *si* naturel vient d'être entendu comme diatonique et en *ut* majeur. Il en est de même du *sol*$^{\sharp}$, du *la*$^{\flat}$ et de l'*ut*$^{\sharp}$ de la Basse du *fa*$^{\sharp}$ et du *si*$^{\flat}$ du Dessus dont chacun est

devancé par la note diatonique qu'il modifie, laquelle empêche notre ame de s'égarer dans le jugement qu'elle porte sur la nature de ces cordes et sur le Ton auquel elles appartiennent.

Le même raisonnement s'applique aux cordes chromatiques du quatrième Hémistiche de cet exemple.

181. D'ailleurs une corde chromatique est facile à reconnaître, parce qu'on peut toujours lui substituer la note diatonique qu'elle modifie, hors dans les accords où cette substitution placerait deux tierces majeures dans le même accord diatonique, comme dans *fa** *la ut mi* dont la note chromatique étant retranchée, ferait *fa la ut mi*. Donc on pourrait retrancher tous les dièzes et les bémols de la *fig.* CC, hors ceux des accords de septième et tierce majeure.

Analyse de la fig. DD, pl. 37.

182. Dans le premier Accord du Dessus, le *la*^{b} est-il diatonique ou chromatique? La question est un peu épineuse; mais cependant elle va être résolue naturellement et sans aucune subtilité.

Quelle idée doivent faire naître les quatre *ut* qui frappent seuls à la Basse? N'est-ce pas celle du Ton d'*ut* et du Ton d'*ut* majeur, puisque de l'avis de tout le monde les premiers harmoniques d'*ut* sont *ut sol mi*? Donc le *la*^{b} qui frappe après que le mode majeur d'*ut* est implicitement établi par les harmoniques, est chromatique et en *ut* majeur, et non diatonique et en *ut* mineur.

Il faut cependant convenir que ce *la*^{b} est bien propre à faire naître l'idée du mode mineur d'*ut*, et

qu'il y a une sorte de hardiesse à débuter ainsi. Mais à supposer que l'on soit dans le doute ou dans l'erreur, on n'est pas long-tems à être éclairci, par la résolution de *si ré fa* la^b sur l'accord parfait majeur *ut mi sol.*

A la vérité cet accord *ut mi sol* pourrait être pris pour celui de la Dominante de *fa* mineur ; mais la suite prouve que c'est celui de la Tonique d'*ut* majeur.

Les croches à tête de blanche qui sont à la troisième et à la quatrième Mesures de la *fig.* DD sont des notes chromatiques et de Mélodie, parce que les intervalles qu'elles forment avec le *fa* du Dessus ne sont pas harmoniques.

183. A la dixième mesure, on trouve l'accord la^b *ut* $re^{\#}$ $fa^{\#}$ dont on écrit toujours le $re^{\#}$ par un mi^b, ce qui est un tort, puisque c'est confondre le chromatique descendant avec l'ascendant, car il est bien clair que mi^b ne peut se résoudre sur *mi* : il faut donc que ce mi^b soit un $ré^{\#}$. C'est donc l'accord de tierce majeure, *quarte maxime* et sixte superflue, et non celui de tierce majeure, triton et sixte superflue. (V. *fig.* X, *pl.* 37.)

Les accords de la *fig.* X ne sont au fond que les accords de la *fig.* U dont la *quarte superflue* qui est harmonique, est remplacée par la *quarte maxime* qui n'est que *Mélodique.*

184. Au moyen de la *Suspension* qui est à la 14e. mesure de la *fig.* DD, *pl.* 37, on évite les *deux quintes consécutives* $\frac{lab}{re}$ $\frac{sol}{ut}$.

Et au moyen de la *Suspension* qui est à la quinzième mesure, on évite les deux *octaves implicites* $\frac{sol\ fa}{sol\ fa}$. D'où il faut conclure que lorsque la Cadence que l'on a à opérer a quelque chose de contraire à l'Unité, comme deux quintes, ou à la Variété, comme deux octaves, on doit les éviter par une suspension.

Des Tenues de Tonique et de celles de Dominante, soit à la Basse soit au Dessus, ou dans les Parties intermédiaires.

185. Non-seulement chaque accord peut être suivi d'un autre accord qui est pris à la seconde, ou à la tierce, ou à la quarte, ou à la quinte, ou à la sixte, ou à la septième, soit mineure, soit majeure, soit superflue ou diminuée, soit entièrement diatonique ou chromatique, soit mixte, mais on peut même placer, sur une Tonique ou sur une Dominante, tous les Accords dans la composition desquels la Tonique ou la Dominante n'entre pas, et qui, supposant deux accords entendus à-la-fois, s'appellent accords par supposition, c'est-à-dire posés l'un sur l'autre.

La Tenue de Tonique du premier Hémistiche de la *fig.* EE, *pl.* 37 ne renferme qu'un seul accord par supposition. C'est l'accord de septième de la dominante *sol si ré fa*, car celui de la seconde *ré fa la ut* contient un *ut*. Il est vrai qu'en prenant cet accord pour *ré fa la*, et non pour *ré fa la ut*, il n'y aurait point d'*ut*; mais c'est ce qu'on ne peut faire, parce que la présence de l'*ut* nous force à le regarder comme *ré fa la ut*.

Dans le second Hémistiche, il n'y a que *si ré fa la*^{b} qui soit un accord par supposition.

186. Il faut quitter la Tenue au Repos du vers quand la note qui fait tenue n'est pas la note fondamentale de l'accord qui y frappe.

Voilà pourquoi, dans le second Hémistiche de la *fig.* EE, on est obligé à la quatrième mesure, de

quitter l'*ut* pour le *sol*, ce qui n'a pas lieu dans le premier Hémistiche.

De même, dans le second vers, le premier Hémistiche finit par la Tenue de Dominante, mais à la fin du second, on est obligé de quitter cette Dominante pour la Tonique, parce que ce vers se termine par un Repos de Tonique et non par un repos de Dominante.

Objection. On abandonne ici la Dominante bien avant le Repos.

Cela est vrai, mais on pourrait la prolonger jusqu'au Repos et pendant toute la troisième mesure du second Hémistiche; si l'on a préféré de mettre dans cette mesure *la fa sol sol* à la Basse, c'est pour suivre la formule ordinaire *fa sol sol ut;* et c'est pour n'être pas monotone qu'on a placé la cadence rompue *sol si ré fa la ut mi* avant ces quatre dernières notes: on pourrait, au lieu de *la ut mi* qui rompt la cadence parfaite, placer l'accord de sixte *mi sol ut*, mais ce serait moins piquant, quoique tout aussi régulier. Et pourquoi pas la quarte et sixte *sol ut mi*? Parce qu'il faut éviter de terminer une tenue par cet accord, et parce que la Basse *sol fa sol sol* serait redondante, et par elle-même et par la quarte et sixte qu'elle présenterait coup sur coup.

187. Tous les Accords peuvent passer en revue sur une Tenue de Tonique ou de Dominante, placée à la Basse, et il en est alors des accords par supposition comme des notes de Mélodie; car ces accords ne comptent pas plus sur la Basse que les notes intermédiaires ou de Mélodie ne comptent en Harmonie, et chiffrer ces accords comme s'ils ne faisaient

qu'une seule et même chose avec la Basse, est une erreur.

188. Quand la Tenue a lieu au Dessus, il ne faut jamais employer la note sensible sous une Tonique ou la quarte chromatique sous la Dominante, à moins que ce ne soit comme note de Mélodie.

Il y a donc une faute dans la *fig.* FF, *pl.* 57, dans l'endroit où les quatre *si* écrits avec des blanches se font entendre.

Les *fa** de la *fig.* GG sont également défectueux.

On pourrait objecter à cette règle plusieurs exemples tirés des meilleurs ouvrages; mais ces exemples ne prouvent rien contre la règle, ils prouvent seulement que les plus grands compositeurs ne sont pas exempts de faire certaines fautes. Nous ferons le relevé de ces fautes dans un des chapitres de cet ouvrage, que nous intitulerons les taches du soleil.

189. Dans la Tenue placée dans une Partie intermédiaire, il faut en user comme si elle était au Dessus. La note sensible ou la quarte chromatique y fait cependant un moins mauvais effet que quand la la Tenue est au Dessus, mais il est encore assez choquant pour qu'on doive s'en abstenir. Les compositeurs qui prennent pour de la science de semblables effets, consultent beaucoup moins leur sensibilité, leur tact naturel que les préjugés d'une école barbare.

CHAPITRE XXXVIII.

De l'art de Moduler, et des Transitions ou changemens de Ton.

190. MODULER est l'art d'employer, en tout ou en partie, les vingt-sept cordes d'un Ton, sans sortir de ce Ton.

Quand on n'emploie que les cordes et les accords diatoniques, comme dans les planches 6, 7, 9, 10 et 11, on ne *module* que *diatoniquement*; on *module chromatiquement et diatoniquement* quand on fait plus ou moins usage des cordes chromatiques mêlées aux diatoniques, et l'on module dans les trois genres quand on entremêle de cordes enharmoniques les chromatiques et les diatoniques. Voyez la *pl.* 37 depuis la *fig.* A jusqu'à la *fig.* X pour le grand tableau des Accords.

191. On peut bien séparer le diatonique des deux autres genres, mais on ne peut séparer ceux-ci du diatonique, car les cordes chromatiques du Ton d'*ut* entièrement séparées du diatonique, formeraient savoir : les cinq ascendants *fa*$^{\#}$ *ut*$^{\#}$ *sol*$^{\#}$ *re*$^{\#}$ *la*$^{\#}$ une portion diatonique du Ton de *fa*$^{\#}$ majeur, et les cinq descendantes *si*^{b} *mi*^{b} *la*^{b} *ré*^{b} *sol*^{b} une portion diatonique du Ton de *sol*^{b} majeur.

Ce n'est que lorsqu'elles co-existent avec les cordes diatoniques du Ton d'*ut* majeur, que ces dix cordes

sont chromatiques et les nuances des dix cordes diatoniques *fa ut sol ré la* et *si mi la ré sol*.

Les dix cordes enharmoniques du Ton d'*ut* séparées des chromatiques et des diatoniques auxquelles elles sont subordonnées, présenteraient dans $mi^{\times}$ $si^{\times}$ fa^{+} ut^{+} sol^{+} une portion diatonique du Ton de $mi^{\times}$ majeur; et dans ut^{b} fa^{b} si^{bb} mi^{bb} la^{bb} une portion diatonique du Ton de la^{bb} majeur.

192. Faire une Transition, c'est quitter un Ton pour un autre.

Ce mot *Trans-ition* est composé de deux mots latins; d'*itium* qui exprime l'action d'aller, et de la préposition *trans* qui veut dire *au-delà*. *Transire*, c'est donc aller au-delà. Mais au-delà de quoi va-t-on quand on fait une Transition, quand on passe d'un Ton dans un autre? On va au-delà des vingt-sept cordes du Ton où l'on est.

193. Comment va-t-on au-delà des vingt-sept cordes d'un Ton? En traitant comme diatonique, soit une, soit plusieurs des cordes chromatiques d'un Ton quelconque.

194. Qu'est-ce que traiter une corde chromatique comme une diatonique? C'est après cette corde faire monter la Partie où elle se trouve tandis qu'elle devrait descendre, ou descendre quand elle devrait monter, ou c'est passer, *par degrés conjoints*, d'une corde chromatique à une autre, comme de $fa^{\times}$ chromatique à $sol^{\times}$ chromatique.... Alors ces deux cordes $fa^{\times}$ et $sol^{\times}$ cessent d'être chromatiques et deviennent diatoniques *si la Transition a lieu*, et si elle n'a pas lieu, le $sol^{\times}$ chromatique après $fa^{\times}$ chromatique est un déraisonnement. Voyez l'article 53 et les suivans, page 438.

195. Quand doit-on passer d'un Ton dans un autre ?

Quand on deviendrait monotone en restant dans le même Ton, et quand ce qu'on veut exprimer exige ce changement.

Il est beaucoup de petits Airs qui sont tout entiers dans un seul Ton, tels sont les *fig.* B et C, *pl.* 38.

N. B. Si la *fig.* B présente beaucoup de cordes chromatiques dans ses accompagnemens c'est pour prouver que le Chant le plus simple est susceptible d'une Harmonie recherchée, *quand on ne veut pas s'astreindre à lui donner son Harmonie la plus naturelle.* Il montre aussi comment on peut paraître changer plusieurs fois de Ton en demeurant dans le même.

Nous avons donné à l'Air *charmante Gabrielle*, du bon et galant *Henri IV*, son interprétation harmonique la plus simple.

196. Quand on ne se contente pas d'aller de la Tonique à la Dominante, on rend cette Dominante seconde Tonique et l'on emploie deux Tons différens dans le même Morceau, comme *fig.* A, *pl.* 38.

197. Quand le Mode de la Tonique principale est mineur, on passe plus souvent à son Ton relatif qu'à celui de sa quinte.

Ainsi de *la* mineur on va plutôt en *ut* majeur, comme *fig.* D, qu'en *mi* mineur, comme *fig.* E, *pl.* 38.

198. On va quelquefois aussi d'un Ton majeur au Ton mineur relatif à la Dominante, c'est-à-dire qu'au lieu d'aller d'*ut* majeur en *sol* majeur, on va d'*ut* majeur en *mi* mineur, comme *fig.* F, mais cela est un peu recherché.

199. Nous distinguerons les *Modulations réelles* en *principales*, en *secondaires*, en *accessoires* et en *instantanées*.

La *Modulation principale* est celle par où commence et finit un Morceau.

La *Modulation secondaire* est, en majeur, celle de la quinte de la première Tonique ; en mineur, celle de la tierce mineure de la Modulation principale ou celle de sa quinte. Les autres sont des Modulations accessoires plus ou moins éloignées du Ton principal, ou des Modulations instantanées.

200. Une *Modulation principale* doit être au moins double ou triple en durée d'une Modulation secondaire.

Une *Modulation secondaire* doit être au moins double ou triple en durée d'une Modulation accessoire. Les *instantanées* ne durent quelquefois qu'une Proposition ou deux.

Donc dans un Morceau en *ut* majeur, la Modulation d'*ut* qui est la principale, doit être au moins double ou triple en durée de celle de *sol* majeur, qui est la Modulation secondaire. Ainsi, *fig.* A, la Modulation d'*ut* occupe toute la durée du Morceau hors le second Hémistiche du deuxième vers qui est en *sol* majeur.

Ainsi, *fig.* D, la Modulation de *la* mineur, qui est la principale, occupe trois petits vers, et celle d'*ut* majeur, qui est la Modulation secondaire de cette *fig.* ne dure que pendant un seul.

Ainsi, *fig.* E, la Modulation de *la* mineur occupe trois vers sur quatre, et la Modulation de *mi* mineur, qui est secondaire, n'occupe que le second vers.

Dans la *fig.* F, qui est en *ut* majeur, la Modulation de *mi* mineur n'est qu'instantanée.

Cet exemple n'offre que le thême du rondeau auquel il appartient.

SECTION II.

Des Transitions.

201. On ne peut passer d'un Ton à un autre sans *Trans-ition*, car la Transition est précisément ce passage. Il y a donc autant de Transitions qu'il y a de passages d'un Ton à un autre.

202. Les Transitions sont ou diatoniques ou chromatiques ou enharmoniques.

203. La *Transition diatonique* est celle qui s'opère par les cordes diatoniques du Ton où l'on est, en dirigeant ces cordes vers un Repos principal, autre que celui de la Tonique ou celui de la Dominante du Ton que l'on quitte ; comme *fig.* D où l'on passe de *la* en *ut* majeur, et d'*ut* majeur en *la* mineur.

Dans la *fig.* B, *pl.* 38, on y module diatoniquement et chromatiquement, mais il n'y a aucune espèce de Transition puisqu'on n'y sort point du Ton d'*ut* majeur.

204. La *Transition chromatique* s'opère en rendant diatonique une ou plusieurs des cordes chromatiques du Ton que l'on quitte. Ainsi, *fig.* F, où l'on passe d'*ut* en *mi* mineur, le *fa** qui serait chromatique et ascendant en *ut* majeur, devient diatonique, puisqu'après ce *fa** on descend à *mi*. On est donc en *mi* mineur dès le *mi* qui suit ce *fa**.

205. La *Transition enharmonique* est celle qui s'opère en changeant l'acception ou dénomination d'une ou de plusieurs des touches de l'accord que l'on tient.

Je suppose qu'on soit en *la* mineur et qu'on ait sous les doigts l'accord de septième diminuée *sol*$^{\#}$ *si ré fa*, et que l'on veuille passer en *ut* mineur, que devra-t-on faire? Il faudra appeler *sol*$^{\#}$ *la*^{b} comme *fig.* H, et alors ayant *si ré fa la*^{b} ou *la*^{b} *si ré fa* sous les doigts il ne s'agit plus que d'en assurer l'oreille par l'accord parfait mineur d'*ut*.

Supposons maintenant qu'on veuille aller de *la* mineur en *mi*^{b} mineur, et que l'on ait sous les doigts *sol*$^{\#}$ *si ré fa*, il faut alors changer l'acception de *sol*$^{\#}$ et de *si*, il faut appeler le *sol*$^{\#}$, *la*^{b} et le *si* naturel *ut*^{b}, comme *fig.* I, *pl.* 38, et l'on aura *la*^{b} *ut*^{b} *ré fa*, renversement de *ré fa la*^{b} *ut*^{b} qui est l'accord de septième diminuée de la note sensible du Ton de *mi*^{b} mineur. Pour faire comprendre à l'auditeur ce changement, il ne faut que faire entendre l'accord parfait mineur *mi sol*^{b} *si*^{b}.

En changeant l'acception des touches, chaque accord de septième diminuée peut déboucher dans quatre Tons différens qui sont à une tierce mineure d'intervalle l'un de l'autre. L'accord *sol*$^{\#}$ *si ré fa* devient *la*^{b} *si ré fa*, *la*^{b} *ut*^{b} *ré fa* et *sol*$^{\#}$ *si ré mi*$^{\#}$ ou *la*^{b} *ut*^{b} *ré fa*^{b}, et par ce moyen on va en *la* mineur, en *ut* mineur, en *mi*^{b} mineur et en *fa*$^{\#}$ mineur ou *sol*^{b} mineur. *Fig.* G, H, I, K, *pl.* 38.

L'accord de septième diminuée *fa*$^{\#}$ *la ut mi*^{b} devient *sol*^{b} *la ut mi*^{b}, *fa*$^{\#}$ *la si*$^{\#}$ *re*$^{\#}$ et *fa*$^{\#}$ *la ut ré*$^{\#}$, et l'on passe en *sol* mineur, en *si*^{b} mineur, en *ut*$^{\#}$

mineur ou *ré*^{b} mineur, et en *mi* mineur. *Fig.* L, M, N, O, *pl.* 38.

L'accord de septième diminuée *fa*$^{+}$ *la*$^{\%}$ *ut*$^{\%}$ *mi* devient *sol la*$^{\%}$ *ut*$^{\%}$ *mi*, *sol si*^{b} *ut*$^{\%}$ *mi* et *sol si*^{b} *ré*^{b} *mi*, et l'on passe en *sol*$^{\%}$ mineur, en *si* mineur, en *ré* mineur et en *fa* mineur. *Fig.* P, Q, R, S, *pl.* 38 (1).

Ainsi, au moyen de trois accords de septième diminuée, *composés* de touches différentes, on passe dans les douze Tons mineurs; et cela est tout simple, car en changeant l'acception de ces touches, on parvient à former douze accords de septième diminuée différens, comme il est évident par la portée d'en bas des exemples G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S.

206. Si l'on prend pour quatrième note chromatique la note qui porte l'accord de septième diminuée, et si l'on résout cet accord par l'accord parfait majeur de la Dominante; alors on passera dans les douze tons majeurs au lieu de passer dans les douze Tons mineurs. Comme *fig.* T, U, V, X, *pl.* 38.

Donc chaque accord de septième diminuée peut conduire à une Dominante comme à une Tonique. Voyez les exemples Y et Z, *pl.* 38.

Cela s'applique à tous les autres accords de septième diminuée.

207. On peut transporter le Ton à tel intervalle que ce soit.

---

(1) Il faut remarquer que souvent je désigne fondamentalement les accords et dis *mi sol si*^{b} *ré*^{b} au lieu de dire *si*^{b} *ré*^{b} *mi sol*, ou *ré*^{b} *mi sol si*^{b}, et ainsi des autres.

La *fig.* AA, *pl.* 38, montre comment on porte la Modulation à un demi ton au-dessus; la *fig.* BB à un Ton; la *fig.* CC à un Ton et demi; la *fig.* DD à deux Tons au-dessus; la *fig.* EE à deux Tons et demi au-dessus; la *fig* FF à trois Tons; la *fig.* GG à trois Tons et demi; la *fig.* HH à quatre Tons; la *fig.* II à quatre Tons et demi; la *fig.* JJ à cinq Tons; la *fig.* KK à cinq Tons et demi.

Nous allons analyser quelques-uns de ces exemples pour les rendre plus utiles à nos lecteurs.

208. Quand on veut passer d'un Ton dans un autre, en un mot quand on veut opérer une Transition, on doit se demander quelle différence il y a entre le Ton où l'on est, et celui où l'on veut aller, et faire entendre cette différence soit à-la-fois, ou successivement. A-la-fois si la différence est d'un seul dièze ou bémol, et successivement si elle est de plusieurs dièzes ou bémols, et selon que l'on veut rendre la Transition plus ou moins douce.

Ainsi, *fig.* CC, quand je veux passer d'*ut* majeur à *mi*^{b} majeur où il y a trois bémols de plus qu'en *ut*, puisqu'il n'y en a point en *ut* majeur, je ne fais pas entendre l'accord de septième de la Dominante *si*^{b} *ré fa la*^{b}, immédiatement après l'accord parfait d'*ut* majeur, car cela serait brusque; mais je fais *si*^{b} *mi sol*, et ce *si*^{b} qui n'est encore en cet instant que la septième note du Ton d'*ut* prise dans le chromatique descendant, devient, sous *ré fa la*^{b}, diatonique et dominante du Ton de *mi*^{b} majeur, et je suis dès-lors en *mi*^{b} et n'ai plus qu'à le confirmer en achevant la Cadence parfaite; et il en est de même à l'égard de tous les autres Tons où l'on passe dans cette *fig.* CC.

Quand, *fig.* AA, je veux passer d'*ut* majeur en *ré*^{b} majeur qui diffère diatoniquement d'*ut* par *si*^{b} *mi*^{b} *la*^{b} *ré*^{b} *sol*^{b}, je ne puis faire entendre toutes ces différences à-la-fois, puisqu'elles ne peuvent toutes entrer dans un seul et même accord, je commence à faire entendre *si*^{b} et *ré*^{b}, puis *la*^{b}, puis *sol*^{b}, puis *mi*^{b}.

Ce n'est pas qu'il faille absolument en user toujours de la sorte, au contraire, car il y a autant de façons de passer en *ré*^{b} qu'il y a de différences diatoniques ou chromatiques ou enharmoniques entre le Ton d'*ut* majeur et le Ton de *ré*^{b}.

La *fig.* AA n'est donc qu'une des bonnes manières, et non la seule de passer d'un Ton majeur à celui qui est un semi-ton plus haut.

Ainsi, après l'accord *ut mi sol*, on pourrait passer à *la*^{b} *ut fa la*^{b}, et de *la*^{b} *ut fa la*^{b} à *la*^{b} *ut mi*^{b} *sol*^{b}; par ce moyen le chemin serait abrégé.

209. Mais le chemin le plus court, en fait de Modulation, n'est pas souvent le meilleur, car si le Ton où l'on veut entrer est éloigné de celui où l'on est, on peut rarement y entrer *ex abrupto* sans escalade, et s'il est près, il y a plus de mérite à n'y entrer qu'après un léger détour, parce qu'alors la Transition étant moins commune, et pourtant naturelle, elle fait plus de plaisir : d'où il suit qu'il faut rarement se jeter sans préparation d'un Ton dans un autre.

Dans la *fig.* BB, où je passe de *la* mineur en *si* mineur, je n'ai pas pris la voie la plus courte, car je pouvais après *la ut mi* faire *sol si mi*$^{\#}$, mais mon dessein étant d'amener le repos de la Dominante du Ton de *si* mineur et non celui de la Tonique, j'ai fait *la, la sol*$^{\#}$, et *sol, sol fa*$^{\#}$ pour descendre chromati-

quement de *la* à *fa*$^{\times}$, non comme n'y ayant que ce moyen, mais comme adoptant celui-là.

N. B. Le *point d'orgue*, ou si l'on veut le point d'arrêt, le *ferma*, le point couronné qui est sur le *fa*$^{\times}$ annonce l'intention que cet exemple se termine par un Repos de Dominante, l'accord parfait de la Tonique qui vient après fait voir qu'on peut cependant le finir aussi par la Tonique, et il montre à ceux qui pourraient l'ignorer qu'on n'est pas en *fa*$^{\times}$ majeur, mais en *si* mineur.

Dans la *fig.* EE on peut, après le premier accord *ut mi sol ut*, passer à *ut mi sol si*^{b}, mais le chemin que nous avons pris est moins battu.

210. Ce qui est faux sans Transition peut devenir juste au moyen d'une Transition.

Ainsi les trois tons pleins *ut si*^{b} *la*^{b} *sol*^{b} de la Basse du premier exemple de la *fig.* AA, seraient absurdes, si l'on n'y changeait pas de Ton; car, en *ut* majeur, *si*^{b} n'a point pour conséquent *la*^{b}, mais *la* naturel, et *la*^{b} n'a point non plus *sol*^{b} pour conséquent, mais *sol* naturel. Pour que *si*^{b} ait *la*^{b} pour conséquent, il faut donc que ce *si*^{b} soit devenu diatonique, et qu'on ait quitté le Ton d'*ut* majeur dès le *si*^{b}. On pourrait cependant n'avoir passé que du Ton majeur d'*ut* au Ton d'*ut* mineur.

Mais ce qui peut se supposer au *la*^{b}, ne peut plus se supposer quand le *sol*^{b} paraît. Ce *sol*^{b} suppose donc qu'on est en *ré*^{b} dès le *la*^{b} lui-même.

211. La *Note sensible* n'est telle qu'autant que la quarte se fait entendre en même tems qu'elle, ou du moins avant ou après, et soit immédiatement soit autrement; car qui rend la septième majeure *sensible*, ou plutôt, comment un Ton nous est-il rendu sen-

sible par cette Note? C'est par la fausse quinte diatonique ou le triton qui en est le renversement.

Pourquoi cette fausse quinte nous rend-elle le Ton sensible? Parce qu'étant unique de son espèce dans chaque Ton majeur, faire entendre la fausse quinte *diatonique* d'un Ton majeur, c'est désigner irrévocablement ce Ton.

Mais quand la septième majeure d'un Ton n'est ni accompagnée, ni précédée, ni suivie de la quarte, elle n'a rien de plus sensible que la Tierce majeure, et elle ne désigne point le Ton parce qu'alors il est incertain si elle est tierce majeure de la Tonique ou de la Dominante.

Par exemple les six notes *sol la si ut ré mi*, appartenant toutes également et en qualité de cordes diatoniques au Ton d'*ut* comme au Ton de *sol*, je ne puis, par ces six notes, décider si le Ton auquel elles appartiennent, est celui d'*ut* ou celui de *sol*. Pour être certain que je suis en *ut*, il faut que le *fa* naturel paraisse ou se fasse nécessairement supposer; ou, pour être sûr que je suis en *sol*, il faut que le $fa^{\sharp}$ se montre ou se fasse nécessairement supposer.

212. Comment la quatrième note du Ton peut-elle se faire nécessairement supposer? Par la cadence parfaite, lorsqu'elle termine une période.

Par exemple, dans la seconde mesure de la *fig.* EE, où l'on passe en *fa* majeur, on aurait pu faire *ut sol ut mi* au lieu d'*ut sol* $si^{\flat}$ *mi*; et pour lors la quarte du Ton $si^{\flat}$ se serait nécessairement supposée. Voyez les pages 342 et 343.

213. On fait quelquefois plusieurs Transitions de suite sans Moduler dans aucun des Tons où conduisent successivement ces diverses Transitions, soit

pour donner plus de rapidité au style, ce qui convient sur-tout dans la péroraison, c'est-à-dire vers la conclusion du Discours, ou dans le commencement d'une seconde Reprise; ou soit pour revenir de cascade en cascade au Ton principal dont on se trouve trop éloigné pour rentrer d'un seul bond.

Peu de compositeurs savent faire une péroraison ainsi qu'un commencement de seconde reprise, mais pour les sauts ils appartiennent à la foule, car le propre de l'ignorance est de se jeter par une Transition que le hasard lui fait rencontrer dans un Ton fort éloigné d'où elle ne peut revenir après qu'en faisant successivement plusieurs chûtes.

Le grand compositeur doit Moduler beaucoup dans le même Ton, et feindre d'en changer souvent, parce qu'un Ton est pour lui un vaste domaine dont il connaît à fond et l'étendue et les détours. Le petit compositeur qui ne connaît que les Modulations positives et diatoniques, ignorant les trois quarts de l'Harmonie ainsi que le Contre-point, ne peut rester long-tems dans le même Ton sans rabacher : il est donc forcé, de peur d'être monotone, de courir de Ton en Ton comme les mendians de maison en maison parce qu'ils ne trouvent rien dans la leur.

CHAPITRE XXXIX.

De la composition asservie, ou Contre-point obligé.

DE LA FUGUE.

214. Le Contre-point obligé est simple ou double, ou triple ou quadruple.

215. Le Contre-point obligé simple est celui où il n'y a qu'un seul dessein qui soit obligé, et où tout ce qui l'accompagne est accessoire et n'est asservi qu'à s'accorder harmoniquement avec le Dessein obligé. C'est après la Composition libre ce qu'il y a de plus facile à faire, et c'est le plus en usage, parce qu'il laisse au compositeur assez de latitude pour ne pas refroidir son génie, et lui donne assez d'entraves pour montrer qu'il sait l'asservir aux règles.

Une grande portion de chaque Fugue et la totalité de plusieurs ne roule que sur le contre-point simple.

216. On sait que le mot *Fugue* vient du latin *Fuga*, qui signifie fuite. Ce genre de Morceau est nommé ainsi parce que les Parties semblent s'y poursuivre et se mettre successivement en fuite.

217. Une *Fugue* est une suite d'Imitations régulières et périodiques d'un ou de plusieurs Thèmes ou Sujets.

La Fugue simple ne roule que sur un seul Thème.

La Fugue double a deux sujets; la triple en a trois.

La Fugue de *Sébastien Bach* qui est *fig.* A, *pl.* 39, est une fugue simple, c'est-à-dire à un seul Sujet, à un seul Dessein obligé; c'est celle que nous avons choisie pour faire connaître ce genre de contre-point.

218. Le Sujet de cette Fugue, en *ut* majeur, est composé de trois parties qui renferment chacune quatre mesures à $\frac{2}{2}$, *fig.* D B et F, *pl.* 39, ou, si l'on veut, de trois mesures à quatre tems dont chaque mesure fait une partie ou portion distincte du Sujet. (1)

La première partie du sujet est *ut ré, mi fa, sol fa mi, la re;* la seconde, *sol, la sol, fa mi, fa mi, ré ut, ré ut, si la;* et la troisième, *fa*$^{\#}$ *sol, fa*$^{\#}$ *mi fa*$^{\#}$, *ré sol.*

Il est probable que *Bach* n'a d'abord inventé que la première partie de ce Sujet, et que ce n'est qu'après qu'il a eu écrit cette portion de ce Sujet à la quinte au-dessus et en ces termes, *sol la, si ut, ré ut si, mi la,* qu'il a inventé la seconde portion du Dessein, *fig.* E, dont une partie sert d'accompagnement à la réponse ou écho à la quinte de son Sujet.

---

(1) Le demi-soupir qui est avant la première Note ne compte pour rien dans le sujet, car tout silence qui est placé avant la première note d'un Morceau, *dans la Partie qui parle la première*, est nul et hors du Morceau, et ne se place que comme un guide-âne pour faire voir à quel tems de la Mesure le Morceau commence.

219. L'exacte Réponse au Sujet D E F, entendu seul d'un bout à l'autre, serait la *fig.* G, mais on a senti qu'il serait trop aisé d'en user ainsi, et l'on a fait un précepte qui s'y oppose : le voici.

La Partie qui fait la Réponse au sujet et qui en est l'écho à la quinte, doit entrer avant la fin de l'exposition du sujet.

Voilà donc pourquoi *Bach* fait entrer le Dessus pendant que la Haute-contre achève l'exposition du Sujet; et pour que cette fin d'exposition n'ait pas l'air d'avoir été imaginée sous la Réponse, il fait entrer cette réponse avec beaucoup d'art pendant la continuation du trait *sol, la sol, fa mi, fa mi, ré ut, ré ut, si la.*

220. *A quel endroit du Sujet doit-on commencer la Réponse ?*

On peut la commencer dans tel endroit que ce soit de ce Sujet qui s'accorde avec la Réponse, comme on le voit dans la *fig.* H, *n°.* 1, 2, 3, 4, 5, 6 et 7; mais cependant, dans la première *Révolution* du Sujet, on ne doit commencer la Réponse qu'après une grande portion du Sujet, afin qu'on ait le tems d'entendre ce Sujet; et pour être symétrique et rendre par-là même la Réponse plus sensible, on doit commencer cette réponse à un tems ou fraction de tems qui réponde à celui par lequel le Sujet commence, en observant que dans la mesure à quatre tems, le troisième tems peut répondre au premier, le quatrième au second.

221. Pour pouvoir commencer sa Réponse à un endroit déterminé, et être sûr de l'effet de cette Ré-

ponse, il faut composer la fin du thème sous le commencement de la Réponse, puisque celle-ci doit servir de Dessus ou de Basse à cette fin de thème.

222. Il faut consulter les voix ou les instrumens pour lesquels on travaille, afin de ne pas dépasser leur Diapason, en leur faisant parcourir un trop grand intervalle.

De la première Révolution du Sujet, ou du premier cercle qu'il parcourt.

223. J'appelle *Révolution du Sujet*, le cercle ou l'intervalle qu'il parcourt avant de se répéter dans la même Partie. (1)

224. Dans sa première Révolution le Sujet doit passer successivement dans les quatre Parties, en commençant par celle que l'on veut. Les quatre Parties sont en quelque sorte au Sujet, ce qu'est le zodiaque pour le soleil, c'est-à-dire que le Sujet se montre successivement dans les quatre Parties, comme le soleil semble visiter chaque signe céleste avant de revenir au lieu d'où il semble partir.

225. Quant à la Réponse ou écho du Sujet à la quinte au-dessus ou à la quarte au-dessous, ou l'inverse, elle doit être généralement placée dans la Partie qui est le plus près de celle qui fait l'exposition et à laquelle elle répond, parce qu'il y a moins d'ensemble entre les Parties extrêmes qu'entre celles qui sont plus rapprochées.

---

(1) C'est ce que quelques-uns appellent *Répercussion*, mot qui désigne assez mal la chose dont il est ici question.

Dans la *Fugue* que nous analysons, c'est la Haute-contre qui énonce le Sujet; le Dessus répond à la Haute-contre, et la Basse répond à la Taille.

226. Dans la première Révolution du Sujet, l'*entrée* des Parties doit généralement se faire à égale distance l'une de l'autre.

Bach a ici mis l'intervalle de douze croches entre l'*entrée* de chaque Partie. Ainsi donc, après l'intervalle de douze croches, le Sujet que poursuit la Haute-contre est subordonné au Dessus qui commence en cet endroit la répétition à la quinte de ce Sujet, car on ne doit rien changer au commencement du Thème toutes les fois que la Réponse à ce Thème peut être exacte sans sortir de l'échelle diatonique du Ton de la Fugue. Or, comme *ut ré*, *mi fa*, *sol fa mi*, *la ré*, et son écho à la quinte *sol la*, *si ut*, *ré ut si*, *mi la*, sont également dans l'échelle diatonique d'*ut*, et comme ces deux portions de l'échelle correspondent parfaitement l'une à l'autre, il s'ensuit qu'ici la Réponse doit être exacte, et que la Haute-contre doit être asservie au Dessus, non pendant tout le tems que dure cette Réponse, mais jusqu'à l'endroit où la Taille fait son entrée. Dès cette entrée le Dessus et la Haute-contre sont subordonnés à cette Taille, parce que c'est elle qui est en cet endroit le personnage principal. Le Dessus est secondaire et la Haute-contre n'est plus qu'accessoire parce qu'ayant achevé son thème elle n'a plus qu'à remplir les endroits où le Dessus et la Taille n'auraient point assez d'Harmonie ou d'ensemble. La Taille devient à son tour personnage secondaire dès l'entrée de la Basse, et le Dessus et la Haute-contre

ne jouent plus alors qu'un rôle subalterne jusqu'au numéro 5 où commence la seconde *Révolution du Sujet.*

227. On doit remarquer dans le sujet de cette Fugue deux portions principales qui forment deux desseins différens; l'une est *ut ré, mi fa, sol fa mi, la ré;* l'autre est *sol-la sol, fa mi, fa mi, ré ut, ré ut, si la.* Le reste du Sujet qui présente un troisième dessein *fa*$^{\times}$ *sol, fa*$^{\times}$ *mi fa*$^{\times}$, *ré sol*, n'est qu'accessoire, et la fin, *fa*$^{\natural}$ *mi, ré ut*, est du remplissage.

228. Le rôle principal est joué par la Partie qui est chargée, dans le moment, de faire entendre la première portion du Sujet, ce qui a lieu, tour-à-tour, dans les quatre Parties.

Le rôle secondaire est joué par la Partie qui est chargée, dans le moment, de faire entendre la seconde portion du Sujet.

Le troisième rôle est joué par celle qui fait entendre une portion du thème quelconque, ou une imitation plus ou moins rapprochée d'une portion de ce Thème, pendant que deux autres jouent les deux principaux personnages.

Le quatrième rôle est joué par la Partie qui ne fait qu'ajouter à l'harmonie, et qui est de pur remplissage, parce qu'elle n'est asservie à aucun dessein ni imitation.

Les grands maîtres évitent autant qu'ils le peuvent qu'aucune des quatre Parties ne fasse que du simple remplissage, parce qu'ils s'asservissent dans ce remplissage même à quelque portion du thème renversée ou non : et par ce moyen une partie joue un se-

cond ou troisième rôle en importance, au lieu de n'être qu'accessoire.

C'est ainsi que pendant que la Basse joue le rôle principal dans la première *Révolution* du Sujet, le Dessus, au lieu de n'être que remplissage et simple accessoire, devient un des personnages intéressans en faisant entendre une portion du deuxième dessein du thème pris en sens inverse : *sol fa*, *mi fa*, *sol la*, *sol la*, *si ut*. (Voyez les cinquième et sixième Mesures.)

En cet endroit, la Taille devait naturellement poursuivre son thème par ce second dessein pris directement, mais *Bach* a préféré lui faire imiter une portion de la première partie du thème pour rehausser le personnage du Dessus.

Pendant ce tems la Haute-contre fait de petites imitations inverses de celle de la Taille, et tâche par-là de se tirer de la classe inférieure de Partie de remplissage.

Il faut cependant prendre garde de ne pas nuire à l'effet total, en voulant trop rehausser chaque personnage, car où tout veut paraître rien ne brille. Ainsi l'on pourrait dire du compositeur qui travaillerait tellement toutes les Parties d'un Morceau que chacune attirerait assez l'attention pour que nulle ne dominât, que ce compositeur serait un grand maître quant à la science du Contre-point, mais un bien petit écolier quant à la science des effets.

Il y a parmi les compositeurs célèbres d'opéra, des gens qui sont assurément de bien minces écoliers dans la science du Contre-point, mais qui sont d'assez bons maîtres dans la science des effets, *les fautes contre l'Harmonie mises à part.*

Leur mérite particulier très-précieux et très-rare c'est celui de la justesse d'expression. Elle est à la Musique vocale ce qu'est la ressemblance dans la Peinture. C'est un heureux don de la nature plus encore qu'un talent acquis. Cela tient, si je puis m'exprimer ainsi, à un *discernement de cœur*, autant qu'au discernement de l'esprit.

On devrait bannir du théâtre toute Musique qui manque de justesse d'expression, car faire entendre de la Musique qui exprime tout autre chose que ce que disent les paroles, c'est être aussi impudent ou aussi sot qu'un peintre qui, après avoir fait la figure d'un niais, écrirait sous cette figure: *c'est Jupiter*. C'est cependant ce qui se fait très-souvent, non toujours d'une manière aussi marquée, mais du moins de façon que les paroles sont assez peu d'accord avec la Musique, pour que celle-ci, entendue seule, ne donne aucune idée ni du caractère du personnage ni de sa situation. Il semble vraiment que, tantôt, c'est *Jeannot* qui, étant entré chez un marchand de tableaux pour y chercher les portraits de sa famille, et qui n'y ayant rencontré que ceux des héros de la Fable, ait fait écrire sous le portrait d'*Achille*, *Jocrisse;* sous celui de *Minerve*, *Madame Angot;* sous celui de *Vénus*, *Javotte;* et tantôt que c'est *Agamemnon* qui, ressuscité, et cherchant les portraits des héros qui servirent sous lui au siége de Troie, et ne trouvant que les caricatures anglaises et françaises de nos jours, s'amuse à faire écrire le nom de Nestor sous celle-ci qui représente un petit-maître de la plus chétive et de la plus ridicule espèce; Ulysse sous cet autre. Mais revenons à la Fugue.

229. Ce qui nuit en général à l'effet des Fugues, c'est le défaut d'unité de Mélodie : ce n'est donc pas le Chant qui manque dans une Fugue, le mal vient de ce que plusieurs s'y font entendre à-la-fois et s'y nuisent réciproquement au lieu de se servir

Je vais faire une comparaison qui ne déplaira pas je crois, aux gastronomes. Il en est de quatre chants mal combinés qui se font entendre en même tems, comme de quatre mets qui se repoussent, et dont on veut mal-à-propos manger à-la-fois; aucun des quatre ne se fait suffisamment sentir, et les quatre ensemble ne produisent sur le palais qu'une sensation confuse et peu agréable.

Seconde Révolution du Sujet.

230. Dans cette Révolution, le Sujet ne passe pas symétriquement d'une Partie à l'autre, après douze croches, comme il le fait dans la première, afin que cette seconde Révolution ne soit pas une simple Transposition de la première Révolution sur d'autres cordes et dans un autre Ton; ce qui n'aurait aucun mérite et ne serait qu'un travail de copiste.

231. Dans ce second cercle que parcourt le thème, c'est le Dessus qui fait l'énonciation du Sujet, et la Taille y répond deux croches après, *n°*. 69, ce qui rend entre ces deux Parties le dialogue très-serré. Cela s'appelle en Musique faire une imitation serrée, et cette imitation se trouve ici à la onzième au-dessous.

C'est pendant que la Basse achève le thème qu'elle a commencé à faire entendre dans la première Révolution du Sujet, que le Dessus commence la se-

conde Révolution et fait sa deuxième entrée. *Pl.* 39, *n°.* 5.

N. B. Les numéros qui sont dans cette figure indiquent chaque rentrée du Sujet : il y en a 27 dans cette Fugue.

232. Dans cette seconde Révolution, le Sujet passe de la Taille à la Haute-contre et de celle-ci à la Basse; d'où il faut conclure que ce n'est qu'autant qu'il n'y a encore que deux Parties qui parlent qu'il faut préférer les deux Parties qui se touchent aux autres, mais dès qu'il y en a trois qui se font entendre, il importe peu lesquelles des quatre, car il y en a nécessairement deux qui se touchent, et l'on ne doit être guidé dans ce choix que par le jugement de ce qui est plus convenable à ce que l'on se propose de peindre ou de ce qui est le plus capable de répandre de la variété.

233. Le *si* qui est une double croche à tête de blanche, sort de la voie musicale. Ce qui le rend moins insupportable à entendre, c'est un autre *si* qui frappe légitimement à la Taille.

Il faudrait remplacer par un *sol** chromatique, ce *si* qui sort de la voie diatonique dans laquelle le Dessus doit se renfermer en cet endroit; la fausseté de ce *si* est sensible par les trois tons pleins, *si la sol fa.*

Troisième Révolution du Sujet.

234. Deux croches après que la Basse a fait son entrée dans la seconde révolution du Sujet, *n°.* 8, la Haute-contre commence la troisième Révolution par une imitation étroite de cette Basse à la

quinte ou douzième, *n°.* 9, et pendant ce tems-là le Dessus achève la période qu'il a commencée dans la seconde Révolution.

Après que la Haute-contre a dit, en *sol* majeur, *ré mi*, *fa*♯ *sol*, *la sol fa*♯, *si mi la*, la Taille dit, à la septième au-dessous, et en *la* mineur, *mi fa*♯, *sol*♯ *la*, *si la sol*♯, *ut fa*♯ (1) *si*, *ut si*, *la sol*♯, *la*, *sol*♯ *la*, et termine la troisième Révolution du Sujet, en *la* mineur.

235. Dans cette Révolution, le Sujet ne passe point à la Basse, ce qui prouve qu'il n'est pas nécessaire que dans chaque Révolution, le Sujet se montre dans toutes les Parties : cela n'est indispensable que dans la première Révolution.

Quatrième cercle que parcourt le Sujet.

236. Dans cette Révolution, comme dans la première, c'est la Haute-contre qui est chargée d'énoncer le Sujet, mais ici on ne lui laisse pas le tems d'achever sa phrase ; la Taille riposte après deux croches, la Basse après une mesure, et le Dessus après une mesure et demie ; en sorte qu'en moins de deux mesures le Sujet a paru dans les quatre Parties.

Ainsi plus on avance et plus les Réponses ou imitations du Sujet se rapprochent de son énonciation.

---

(1) Ce *fa*♯ a une tête de blanche pour montrer que dans cet endroit le Modulation de *la* est vague et flotte entre le majeur et le mineur. C'est encore là un des défauts qui résultent du conflit de plusieurs chants et qui rendent la Fugue désagréable.

On peut regarder le Thème d'une Fugue comme un point livré à la discussion de divers interlocuteurs. Pour imiter dans ce débat ce qui arrive dans tous ceux où les passions ou l'amour-propre sont en jeu, on laisse d'abord à l'exposant le tems d'établir à peu-près la question. Les interlocuteurs commencent à y répondre avec assez de sang-froid; mais peu-à-peu ils s'animent, ils s'échauffent; leurs reparties se pressent, se croisent, puis enfin elles partent toutes presqu'à-la-fois.

237. Il faut observer qu'en Musique et dans la Fugue sur-tout, ce qui est remplissage ne doit être regardé que comme un raisonnement intérieur, et qu'une Partie n'est censée parler haut qu'autant qu'elle fait entendre un Sujet ou une imitation de ce Sujet.

238. Comment peut-on rapprocher à son gré les Imitations d'un Sujet ? Les Imitations ne se rapprochent pas précisément au gré du Compositeur, mais quand il est habile, il trouve le moyen d'opérer ce rapprochement si le Sujet en est susceptible, sinon il l'abandonne.

Voici comme on essaie de placer les Imitations.

On écrit le Sujet comme *fig.* II, sur la Portée d'en haut.

Le Sujet étant écrit, son imitation la plus naturelle étant celle à la quarte en dessous ou à la quinte au-dessus, on essaie d'abord de placer cette Imitation. Ou, comme nous l'avons déjà dit, pour être plus sûr de son fait, et prolonger cette Imitation à volonté, on compose la fin du Sujet sur cette imitation même.

Ainsi donc c'est sur le n°. 1, de la *fig.* H, *pl.* 59, que l'on a composé la fin du Sujet qui occupe la Portée d'en haut de cette figure.

Dans le n°. 2, cette Imitation est rapprochée de quatre croches, mais aussi elle ne s'accorde avec le Sujet que pendant quatre notes, *sol la si ut*, après lesquelles il faudrait changer le Sujet ou son imitation, pour pouvoir continuer de les faire marcher ensemble.

Dans le n°. 3, cette réponse est encore rapprochée, et s'accorde avec le Sujet pendant la durée de neuf croches, après quoi il faudrait tronquer le sujet ou son Imitation pour pouvoir les faire cheminer plus long-tems ensemble.

Dans le n°. 4, l'Imitation à l'unisson qui s'y trouve, ne peut marcher que pendant quatre notes avec le Sujet, car tout ce qui est écrit en petites notes n'est placé là qu'hypothétiquement et pour prouver que cette Imitation prolongée au-delà de quatre notes, serait fausse et ne pourrait avoir lieu qu'autant que l'on ferait les changemens nécessaires au Sujet.

Le n°. 5 présente une Imitation à la tierce au-dessous, qui ne peut aller au-delà de la durée de neuf croches sans cesser de s'accorder avec le Sujet.

Le n°. 6 présente une Imitation à la quinte au-dessous qui s'accorde aussi pendant neuf croches avec le Sujet et sans y rien changer.

Ces diverses Imitations ne peuvent se faire entendre toutes à-la-fois, parce qu'elles sont des interprétations harmoniques différentes du même chant ou Sujet. Cependant le sujet pourrait se faire entendre à-la-fois avec le n°. 3, le n°. 2 et le n°. 4. Il

pourrait même se faire entendre en même tems que les nos. 1, 2, 3, 4 et 5.

Dans le no. 7, l'Imitation à la septième est un peu tronquée, vu que le premier *fa* y est naturel au lieu d'être dièze.

239. Il résulte de ce qui précède que l'on peut préparer d'avance les diverses imitations que l'on veut employer dans le courant d'une Fugue, et que le Sujet ou la Réponse doit subir les changemens qu'exige leur ensemble quand ils ne s'accordent pas naturellement et quand on veut néanmoins les faire cheminer de concert.

Cinquième Révolution du Sujet.

240. Le Dessus qui vient d'entrer en quatrième dans la Révolution précédente, commence, après quatre notes, la cinquième Révolution. (No. 15.)

La Haute-contre y riposte deux notes après. La Taille entre ensuite no. 17, et trois notes après la Basse répond à la Taille : c'est la dix-huitième fois que le Sujet se fait entendre dans cette Fugue.

241. Ce qu'il y a de bien remarquable dans cette cinquième Révolution du Sujet c'est que le Dessus qui y fait l'énonciation du thème le poursuit canoniquement jusqu'après l'entrée successive des trois autres Parties et en ces termes : *ut ré, mi fa, sol fa mi, la ré, sol, la sol, fa mi.* C'est pendant ces quatorze notes que la Haute-contre, la Taille et la Basse entrent successivement, nos. 16, 17 et 18.

Sixième Révolution du Sujet.

242. Pendant que la Taille commence cette Révolution, le Dessus et la Basse terminent en *ré* mineur la période qu'ils ont commencée dans la Révolution précédente, et la Haute-contre répond à la Taille pendant cette conclusion par une Imitation serrée. (Voyez 19 et 20.)

243. La Basse qui devait naturellement se taire après le Repos de Tonique en *ré* mineur, fait une imitation renversée du deuxième dessein du Thème en ces mots, *mi ré ut si la sol fa*$^{\#}$ *mi*, après quoi, n°. 21, elle énonce le Sujet, et le Dessus le répète à la Tierce ou dixième au-dessus. N°. 22.

La Basse tronque le Sujet à la quatrième note, car, au lieu de *mi fa*$^{\#}$, *sol la*, *si la sol*, *ut fa*$^{\#}$, elle dit : *mi fa*$^{\#}$, *sol sol*, *la sol fa*$^{\#}$, *ré sol*, ce à quoi elle est forcée pour s'accorder avec le Dessus.

Septième et dernière Révolution du Sujet.

244. C'est la Taille qui énonce encore une fois le Sujet, pendant que le Dessus poursuit le thème qu'il a commencé dans la Révolution précédente. Durant ce tems, la Haute-contre fait des imitations libres et partielles de ce Thème, et la Basse fait une Tenue, après laquelle elle dit quatre notes du Thème, *la si ut fa*, n°. 24, puis continue par une imitation libre et renversée du second dessein du Thème, et fait ensuite la Tenue finale.

245. La *Tenue finale* n'est pas indispensable, mais il est bon d'en faire usage toutes les fois qu'on le peut avantageusement.

C'est sur cette Tenue que la Taille, la Haute-contre et le Dessus font successivement, ici, leur dernière entrée, n°. 25, 26 et 27.

Seconde Analyse de la Fugue, qui est fig. A, pl. 39.

Première Révolution du Sujet.

246. Il y a peu de difficulté à conduire le Sujet dans sa première Révolution, car il ne s'agit alors que de faire un Duo canonique après que le Sujet s'est fait entendre à moitié, au deux tiers ou au trois quarts, selon le Thème et l'idée du compositeur.

Ici, *fig.* A, *pl.* 39, c'est après que le Sujet s'est fait entendre jusqu'à la moitié qu'il passe au Dessus, et qu'il s'établit un *Duo canonique* dont le Dessus est la Partie principale parce que c'est lui qui fait entendre alors la portion du Sujet à laquelle on ne doit rien changer.

Quand le Dessus a fait entendre à son tour le Sujet jusqu'à la moitié, la Taille fait son entrée et comme telle, devenant partie principale, il s'établit alors un *Trio* dans lequel il y a deux Parties asservies, la Taille et le Dessus, et une troisième libre qui est la Haute-contre.

247. Pourquoi la Haute-contre est-elle libre ici? Parce qu'elle a achevé entièrement d'énoncer le thème.

Ainsi donc, dès qu'une Partie a énoncé le thème,

elle devient libre, à moins que le compositeur ne juge à propos de l'asservir à des imitations partielles, directes ou renversées, de quelque portion de ce thème.

248. Au n°. 4 commence un *Quatuor* dont la Basse est la Partie principale, parce que c'est elle qui fait entendre alors la portion principale du Sujet. La Taille est la Partie secondaire parce qu'elle fait entendre la seconde portion du Sujet. Le Dessus vient en troisième, parce que l'Imitation renversée qu'il fait entendre de la seconde portion du Thème le rend assez intéressant pour fixer l'attention après la Basse et la Taille. La Haute-contre est des quatre Parties de ce *Quatuor* celle qui a le moins d'intérêt, et celle qui est le plus libre.

249. *N. B.* Quand on dit qu'une Partie est une Imitation à la seconde ou à la tierce ou à la quarte ou à la quinte d'une autre, cela ne veut pas dire que ces deux Parties cheminent ensemble à cette distance l'une de l'autre, mais seulement que ce que vient de dire la première se répète ensuite dans la seconde à l'un de ces intervalles, pendant que la première continue sa période, de manière à s'accorder avec cette seconde Partie soit par elle-même, lorsqu'il n'y a que deux Parties qui marchent à-la-fois, soit par la médiation d'une troisième, quand il y a plus de deux Parties qui parlent ensemble.

250. Les Parties de remplissage servent à compléter l'Harmonie, et souvent aussi à donner plus de mouvement et d'action au Morceau, afin qu'il ne tombe pas dans la langueur.

251. Quand plusieurs Parties sont obligées, c'est qu'elles ont chacune un Thème auquel elles sont astreintes.

Cinquième Révolution du Sujet.

252. La *fig.* B, *pl.* 39, qui contient cette Révolution, présente un *Canon* à 4 Parties, où deux Parties marchent à la quarte au-dessous et deux à la quinte.

Le Dessus énonce le Sujet, mais à contre-tems, parce que les vrais frappés de ce Sujet, sont placés en levant, n°. 15.

La Haute-contre y répond, à la quarte au Dessous, et à contre-tems deux croches après, n°. 16.

La Taille entre ensuite, n°. 17, et la Basse y répond à la quinte au-dessous, n°. 18.

Nota. Dans le corps de la Fugue, ce Canon qui en est extrait est accompagné dans son commencement d'une Basse non-obligée jusqu'à l'entrée de cette Basse, n°. 18, et sous les deux premières Notes; il y a aussi du remplissage dans la Haute-contre et dans la Taille, ce que j'ai supprimé ainsi que la Basse non-obligée dans la *fig.* B, afin que cet exemple ne montre que le Canon pur et simple.

Sixième Révolution du Sujet.

253. Cette Révolution présente aussi un *Canon* à quatre Parties que j'ai transcrit, *fig.* C, *pl.* 39, pour le débarrasser de toute espèce de remplissage. Ce Canon est à la quinte entre la Taille et la Haute-contre, et à la dixième entre la Basse et le Dessus, n°s. 19, 20, 21 et 22.

Mais ce Canon n'est pas strictement suivi, puisqu'à peine les quatre Parties sont ensemble, que déjà la Haute-contre ne fait plus qu'imiter libre-

ment la fin du Sujet, ce qui est indiqué par les trois doubles-croches, à tête de blanche *fa** *mi ré*, sous le n°. 22.

Dans la septième Révolution on doit remarquer le petit Canon à trois Parties établi sur une Tenue de Basse. Voyez ce Canon, *fig.* A, *pl.* 39, n°s. 25, 26 et 27.

SECTION II.

De la Fugue à deux Sujets. (*Fig.* I, *pl.* 39.)

Première Révolution.

254. C'est le Dessus qui énonce le premier Sujet, n°. 1, la Taille le second; c'est la Basse qui reprend le premier sujet, n°. 2, et le Dessus qui reprend le second, n°. II.

Nota. Les chiffres arabes indiquent chaque apparition du premier sujet; les chiffres romains désignent chaque apparition du deuxième Sujet.

255. Le second Sujet n'est pas autre chose qu'une Réponse qui ne se fait pas avec une Imitation du premier Sujet; c'est une sorte d'objection que l'on oppose au premier Thème.

256. Il y a ici dans le premier Thème quatre portions distinctes. *Ut**, *si la*, *sol** *fa*, *mi** *fa**, *ré ut**, est la première de ces portions et probablement la seule que *Handel* ait inventée avant la première portion de son second Sujet.

La seconde portion du premier sujet *ut** *ré*, *fa** *si*, *mi ut**, *la*, *la si*, *ré sol**, *ut** *la*, *fa**, n'a

été imaginée que sous la première partie du second Sujet, qui est *la*, *sol**, *fa**, *mi** *fa**.

La troisième portion du premier Sujet, *ut**, *fa** *si*, *la** *si*, est accessoire, ainsi que la quatrième, *fa**, *sol** *la*, *sol** *la*, *si sol**, *fa** *mi*, *re** *mi*, *ut** *ut**, *re** *si**, *sol**, et même cette quatrième n'appartient pas précisément au premier Sujet; c'est une ajouture qui remplit l'espace qui se trouverait dans le Dessus entre la fin du premier Sujet et la Réponse au second Thème.

257. On peut commencer à traiter les deux sujets séparément pendant deux ou trois Révolutions et ne les traiter ensemble qu'à la quatrième ou cinquième Révolution.

258. Pourquoi la Basse ne débute-t-elle pas, n°. 2, par *sol**, *fa** *mi*, *re** *ut**, *si** *ut**, *la sol**, qui répondraient exactement à *ut**, *si la*, *sol** *fa**, *mi** *fa**, *ré ut** ?

Parce qu'il est de règle que ce soit la Tonique elle-même qui réponde à la quinte; c'est donc *fa** qui doit répondre à *ut** et non *sol**.

Ne peut-on jamais s'écarter de cette règle?

On le peut très-bien, car il n'y a que l'usage qui s'y oppose; cependant on court le risque de passer pour un ignorant quand on ne justifie pas cette infraction.

Sur quoi cet usage est-il fondé ? Sur ce que la Gamme est composée de deux moitiés inégales quand on prend la Dominante pour le milieu, puisqu'il y a alors en montant cinq notes d'*ut* à *sol*, et quatre seulement de *sol* à *ut*; de façon que l'on doit répondre à *ut ré mi fa sol* par *sol sol la si ut*, ou à *sol sol la si ut* par *ut ré mi fa sol*.

259. Dans cette première Révolution, on doit remarquer un petit Canon à la quarte, et cinq notes entre la Basse et la Taille, *b*, n°. 3. La Basse dit, *sol**, *fa** *mi*, *ré** *ut**; la Taille, *ut**, *si la*, *sol** *fa**; c'est une imitation *alla stretta*, du premier Sujet.

Seconde Révolution.

260. Dans cette seconde Révolution, le premier Sujet ne paraît qu'au Dessus, n°. 4, et le second Sujet ne paraît qu'à la Taille, n°. IV.

Depuis la lettre *d* jusqu'à la cinquième apparition du Sujet, n°. 5, il n'y a que du Contre-point libre, hors la petite imitation indiquée par les lettres *e*, *f*. Ce contre-point libre est une digression qui laisse reposer les deux Sujets.

Troisième Révolution.

261. C'est encore le Dessus qui énonce le premier Sujet, n°. 5. Il passe de la première portion de ce Sujet au deuxième Thème, n°. V, dont il ne fait entendre que la première partie, et puis revient à la seconde portion du premier. (*H.*)

Il y a ici une transposition de Parties, car ce n'est pas la Taille qui devrait à la lettre *g* poursuivre le premier sujet qui a été commencé par le Dessus, mais c'est le Dessus lui-même qui devrait continuer ce sujet tandis que la Taille ferait entendre le second Thème *sol**, *fa**, *mi*, *ré** *mi*, n°. V, mais à l'octave plus bas.

Handel a préféré placer ce second thème au Des-

sus ou du moins à l'octave plus haut, parce qu'il y fait plus d'effet, et que cela peut se pratiquer sans conséquence dans une Fugue faite pour l'orgue ou le clavecin.

Il n'en serait donc pas de même dans une Fugue à trois voix? Non, car on n'y peut sortir du diapason des voix sans les exposer à manquer le passage.

262. Il y a aussi quelques endroits dans cette Fugue qui supposent nécessairement quatre Parties, tel que celui n°. 5.

Cela ne serait pas tolérable dans une Fugue à trois Parties non composée pour un instrument *collectif* tel que le Piano ou l'Orgue. Mais sur ces instrumens on peut quelquefois se permettre ce remplissage, quoiqu'il soit plus régulier encore de s'en abstenir.

Quatrième Révolution.

263. Le commencement du premier Sujet, se fait entendre deux fois de suite à la Basse, n°. 6 et 7; la première fois en *la* majeur, la seconde en *si* mineur. Pour donner de la chaleur au style, il est bon de faire quelquefois usage de ces répétitions soudaines, sur-tout en montant d'un degré, parce qu'il y a une gradation à l'aigu qui annonce que la vivacité va en augmentant dans le personnage qui fait cette répétition.

Les croches qui sont à la Basse dans la troisième révolution et qui sont une imitation libre et renversée de la seconde Portion du premier Sujet donne un mouvement à cette Révolution qui fait

un très-bon effet. On doit en général craindre d'être languissant, et quand l'agitation des Parties ne dégénère pas en confusion, elle est toujours bonne, à moins qu'elle ne soit opposée à ce que l'on doit exprimer.

Voyez comme, pendant que le Dessus et la Taille ont peu de mouvement, *Handel* a soin que la Basse réchauffe l'action, *l*, *m*, *n*, sous les VIe., VIIe. et VIIIe. entrées du second Sujet.

264. Dans les lettres, *o*, *p*, *q*, *r*, *s*, *t*, *u*, *v*, *x*, il semble badiner avec la seconde Portion de son premier sujet qui passe continuellement d'une Partie à l'autre. Puis après la petite Attaque qui rappelle le Rhythme des deuxième et troisième notes du premier Sujet, il reprend enfin ce Sujet en Canon très-serré, à trois Parties et à l'octave. Ce Canon s'étend depuis la lettre *y* jusqu'à *z*.

Ce Canon est vraiment précieux et suffirait seul pour faire connaître la science de Handel, si elle ne perçait dans toute l'étendue de cette Fugue.

Cinquième Révolution.

265. En même tems que le canon à trois voix s'achève, la cinquième Révolution commence par un Canon à deux Parties et le premier sujet fait sa huitième apparition, n°. 8, et sa neuvième, n°. 9.

Le canon à deux voix dure jusqu'aux lettres *aa*, où la petite Attaque reparaît : ensuite de quoi le premier sujet paraît pour la 10e. fois, et c'est dans la Basse qu'il se fait entendre.

Sixième Révolution.

266. C'est au Dessus que le premier Sujet se fait entendre à sa onzième apparition, n°. 11, et c'est dans cette même Partie que le second thème se place aussi à sa neuvième et à sa dixième apparitions.

On doit remarquer l'imitation de la seconde portion du Sujet qui se fait entendre à-la-fois à la Taille et à la Basse aux lettres *bb* et *cc*, et qui redouble l'intérêt.

Le *Tasto, solo*, le point d'orgue ou tenue de Basse qui vient ensuite, n'est pas moins remarquable. Comme le Dessus est bien gradué! Quelle vie *Handel* a su répandre sur ce Tableau!

Conclusion.

267. Il faut que les deux thèmes d'une Fugue à deux Sujets soient bien distincts l'un de l'autre; que l'un ait peu de mouvement si l'autre en a beaucoup. Ces deux thèmes peuvent paraître presqu'à-la-fois, comme dans cet exemple ou à une distance plus ou moins grande l'un de l'autre, mais il faut toujours qu'ils finissent par se montrer ensemble dans quelques révolutions de la Fugue et dans les dernières au moins, et par conséquent il faut nécessairement qu'ils soient faits l'un sur l'autre non en totalité mais en Partie, ou qu'un hasard singulier produise ce que la science doit ordinairement opérer.

Quoiqu'il convienne, en général, de réserver pour la fin ce que la science du Contre-point a de plus profond, de plus recherché et de plus subtil, il est d'une

nécessité plus grande encore de bien graduer ses effets. Dans la Musique, comme dans l'art oratoire, on a manqué le but quand on n'a point ému ses auditeurs; mais avant d'émouvoir, il faut plaire et intéresser, et pour y parvenir il faut bien choisir son Sujet.

Celui de la Fugue de Handel est noble dans sa première partie qui est celle qui constitue particulièrement le thème, et il a du mouvement dans la portion qui marche avec le second Thème.

Voici à-peu-près comment on pourrait interpréter ce qu'exprime ce Sujet.

268. Un père respectable, mais sévère, ordonne à sa fille, dont le cœur est épris, le sacrifice de son amour. Celle-ci ne pouvant bannir de sa pensée et de son cœur l'objet de sa tendresse, dit à son père :

O mon père !
Laissez-vous fléchir. (1)

Le père inflexible, dit :

Non, non, obéis. (2)

Et pendant que le père exprime son refus rigoureux, la fille dit à sa mère :

Priez pour moi, ma mère. (Voyez *fig.* 1, *pl.* 39.)

La graduation ne se trouve pas seulement dans le travail des Parties, mais encore dans les cordes plus hautes, sur lesquelles les supplications de la fille se font entendre dans les nos. 4 et 5, et dans la ma-

---

(1) *Ut*♯, *si la*, *sol*♯ *fa*♯, *mi*♯ *fa*♯, *ré ut*♯.
(2) *La*, *sol*♯, *fa*♯, *mi*♯ *fa*.

nière dont les Sujets se pressent depuis le n°. 5 jusqu'à la lettre *x*.

Après la lettre *g* et la lettre *h*, le travail de la Basse peint bien le courroux du père qui va toujours en croissant au lieu de s'affaiblir. Cette chaleur se fait sentir une seconde fois aux lettres *u*, *v*, *x*. En cet endroit les réparties deviennent si vives et si serrées que le *père*, la *mère* et la *fille* ne semblent plus faire entendre que des mots entrecoupés.

Bientôt plus animés encore, ils ne s'écoutent plus, chacun suit son discours sans écouter ce qu'on y oppose. C'est là ce qu'exprime le Canon qui commence dans chacune des trois Parties à l'endroit désigné par un *y*.

Le père en colère éclate en ces mots : *c'est en vain, oui c'est en vain; je veux être obéis. Ré, ut** *si, la sol**, *fa mi**, *ré** *ut**, *si la, sol** *fa**.

Dans le Canon à deux voix, c'est la mère et la fille qui se lamentent de ne pouvoir fléchir le cœur du père courroucé.

Aux lettres *dd*, la fille au désespoir cesse tout-à-coup ses pressantes supplications pour protester avec véhémence qu'on peut lui arracher le cœur, mais qu'on ne parviendra pas à en bannir son amant : elle ose s'oublier au point de mêler aux sermens qu'elle fait d'aimer toujours l'objet de ses vœux des reproches pleins d'amertume contre la cruauté de son père.

Celui-ci, étonné de tant d'audace, demeure stupéfait, ce qui est exprimé par la tenue de la Basse. La mère toujours tendre, cherche à ramener sa fille au devoir et au respect qu'elle doit à son père.

Voilà à-peu-près, à ce que nous croyons, ce que *Handel* a senti ou aurait pu imaginer en composant cette Fugue.

269. Les contre-fugues sont des Fugues à deux sujets dont le second thème est inverse du premier. Ce travail ingénieux a plus de difficulté dans la composition qu'il n'a d'effet dans l'exécution.

N. B. Nous ne nous étendrons pas davantage sur ce sujet, mais nous allons traiter des divers genres de Contre-point qui peuvent entrer dans la composition de la Fugue et dans toutes les espèces de compositions scientifiques.

La *fig.* H, *pl.* 39, présente le commencement d'une Fugue de ce genre. Les mouvemens de la Réponse y sont exactement opposés à ceux du sujet, en telle sorte que si l'on renversait le papier après avoir énoncé le sujet, il serait lui-même sa réponse, en y substituant pourtant une autre Clé.

J.-J. Rousseau dit avec raison que c'est se moquer que de donner pour *Fugue* un Chant qu'on ne fait que promener d'une Partie à l'autre et dans divers Tons, sans autre gêne que de l'accompagner ensuite à sa volonté. Il ne manque pas de ces *fugailleurs* qui prouvent leur ignorance en voulant afficher du savoir.

Qui peut les enhardir à ce point? Le suffrage de plus ignorans qu'eux. Rappelez-vous ce que dit *Boileau*:

« *Un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire.* »

CHAPITRE XL.

Du Contre-point double, à l'Octave ou à la quinzième au-dessus ou au-dessous.

270. Composer une Partie sur une autre de façon qu'elle puisse également servir à celle-ci de Basse ou de Dessus, c'est faire du Contre-point double ou plutôt à deux fins, car les deux manières n'ont pas lieu à-la-fois.

271. Le Contre-point à deux fins est fait de manière qu'il puisse se renverser ou à l'octave ou à la seconde ou à la tierce ou à la quarte ou à la quinte ou à la sixte ou à la septième ou à l'octave plus haut ou plus bas de chacun de ces intervalles.

272. Le plus naturel et le plus facile de tous les Contre-points doubles, est celui à l'octave ou à la double octave au-dessus ou au-dessous, parce que dans ce renversement toutes les consonnances demeurent consonnances, car l'octave devient unisson, la tierce devient sixte et la sixte devient tierce.

Il n'y a que la quinte qui devienne quarte, et par conséquent demi-dissonnance.

Quant aux dissonnances, elles demeurent aussi dissonnances puisque la septième devient seconde,

et *vice versâ*, ainsi qu'il est évident par la Table des intervalles, qui est *fig.* A, *pl.* 40.

Dans ce Tableau les Rondes désignent les consonnances; la blanche, la demi-consonnance; les noires sont les Dissonnances.

C'est sur la Portée du milieu que l'on doit comparer l'intervalle que forme chacune des autres Parties. On sent bien que cet exemple n'est pas fait pour être exécuté, et n'est qu'un Tableau comparatif des intervalles renversés à l'octave ou à la double octave au-dessus ou au-dessous.

273. Il faut donc prendre les mêmes précautions à l'égard d'une quinte juste qu'à l'égard d'une quarte, puisque la quinte, en se renversant à l'octave, devient quarte.

Quelles sont ces précautions? C'est de ne jamais commencer ni finir un sens quelconque par une quinte, car c'est comme si on la commençait ou finissait par une quarte, puisque cette quinte doit se renverser à l'octave et devenir quarte.

Voyez ce qui est dit des Intervalles, ch. XXXV, sect. III, pag. 450.

274. Toutes les règles qui concernent la Composition simple à deux Parties, sans aucun remplissage, sont applicables au *Contre-point double à l'octave*: car de quoi s'agit-il dans ce Contre-point? C'est que deux Parties forment un véritable ensemble harmonique soit que le Dessus reste à sa place, soit qu'il soit mis sous la Basse, ou soit que la Basse demeure à sa place ou soit mise au-dessus du Dessus.

Il n'y a donc dans cette Composition que la *quinte*, que l'on souffre pourtant de loin en loin dans la composition simple à deux Parties comme si elle était une

véritable consonnance, qui ne puisse être admise dans le Contre-point double à l'octave, parce qu'elle y devient quarte et par conséquent dissonnance.

Prenons pour exemple de ce contre-point la *fig.* B, *pl.* 40; c'est un fragment d'un *Andantino* d'*Haydn*. Dans cette figure, chaque dissonnance y est désignée par un chiffre qui indique l'intervalle que forme cette dissonnance sur la Basse. Les dissonnances qui ont une tête de blanche sont mélodiques, les autres sont harmoniques. Les intervalles non-désignés par un chiffre arabe sont les consonnances.

275. Il n'y a point de difficulté à employer les Consonnances, mais les Dissonnances demandent beaucoup d'attention.

Nous distinguons les *Dissonnances* en Dissonnances harmoniques qui forment accord avec la note sur laquelle elles frappent, et en Dissonnances mélodiques qui ne forment point accord avec la note sur laquelle elles frappent ou sur celle sur laquelle elles se prolongent.

276. Après qu'une dissonnance a frappé sur une note comme harmonique, elle peut se prolonger ou se répéter consécutivement, sur une seconde note comme intervalle mélodique.

Ainsi *fig.* B, *pl.* 40, après que le *fa* a frappé comme septième harmonique sur *sol*, il frappe ensuite sur *ut*, comme quarte mélodique; 7, 4.

277. Deux dissonnances harmoniques telles qu'une fausse quinte et une septième mineure ou diminuée peuvent se faire entendre consécutivement sur la même note; mais il n'en est pas de même de deux dissonnances mélodiques.

278. Quand deux Parties débutent ensemble sans être accompagnées d'aucune autre Partie, elles ne doivent jamais commencer par former un intervalle de seconde, ni une tierce diminuée, ni une quarte juste ou diminuée, ni une quinte superflue, ni une quinte juste, ni une sixte diminuée, ni une septième majeure appelée improprement septième superflue.

Pour employer l'un ou l'autre de ces intervalles dissonnans en débutant ou en commençant un sens quelconque, il faut que les deux Parties partent l'une après l'autre, parce que le silence d'une Partie suppose toujours une consonnance.

279. On ne doit faire taire une Partie qu'après une consonnance; mais on peut mettre un silence entre un Antécédent et son Conséquent, pourvu qu'il ne soit pas assez long pour qu'on oublie l'Antécédent ou pour qu'on trouve le discours décousu et comme si l'on avait tourné deux feuillets au lieu d'un.

280. S'il y a des consonnances ou des dissonnances mélodiques ou de passage regardées comme nulles en Harmonie, c'est parce qu'il arrive souvent qu'une Partie ou deux et quelquefois trois marchent *par degrés conjoints*, tandis qu'une autre Partie demeure stationnaire.

281. Ce qui fait que l'on regarde comme zéro en Harmonie les *Notes intermédiaires* entre les *Notes harmoniques*, c'est que l'effet de ces dernières, absorbent tellement l'effet des mélodiques que ces Notes de passage ne sont apperçues que par la variété qu'elles répandent parmi les notes d'Harmonie, et non parce qu'elle donne l'idée d'un autre accord, car elles n'ont pas la faculté de faire naître

cette idée ni de faire sentir le besoin d'un autre accord. Les notes qui ne peuvent se mettre en Harmonie avec la note sur laquelle elles frappent sont non-seulement de passage, mais extra-harmoniques.

282. Ce n'est pas sur de la Musique seulement que l'on fait du Contre-point double, comme *fig.* A et B. On en fait aussi sur le Plain-chant, comme *fig.* D, *pl.* 40.

Section II.

De la manière de faire un Trio ou Quatuor, d'un Duo.

283. Quand on n'emploie comme notes d'Harmonie que les vraies consonnances, c'est-à-dire la Tierce majeure ou mineure, la Sixte majeure ou mineure et l'Octave, et lorsqu'on ne procède entre le Dessus et la Basse que par un mouvement contraire ou par un mouvement oblique, alors on peut ajouter la tierce au-dessus à chaque note de la Basse, ou la sixte au-dessous à chaque note du Dessus et former un Trio. En ajoutant l'une et l'autre à-la-fois on fait un Quatuor d'un Duo.

Ainsi, *fig.* F, *pl.* 40, on peut ajouter la tierce au-dessus de chaque note de la Partie qui est écrite sur la clé d'*ut*, lorsque cette Partie sert de Basse. On en voit la preuve *fig.* G, où cette partie est écrite sur la clé de *fa*.

Pour que cette *fig.* G, qui fait voir comme la *fig.* F peut devenir *Quatuor*, ne soit qu'un Trio, il ne

faut que retrancher la Partie ajoutée sous le Dessus ou la Partie ajoutée sur la Basse.

284. Comment se fait-il que ces quatre Parties s'accordent si merveilleusement?

Voici la solution de ce problème.

Quels sont les Accords que présente la *fig.* F, *pl.* 40?

Elle présente alternativement ou l'octave ou la sixte, ou la tierce, plus les intervalles mélodiques et de passage qui sont regardés comme nuls en Harmonie, et qui ne servent qu'à lier ou conjoindre mélodiquement un son harmonique avec l'autre.

Or qu'à l'octave $\frac{sol}{sol}$, j'ajoute une tierce au-dessus de la Basse, j'aurai *sol si sol*; que j'ajoute une Sixte sous le *sol* du Dessus, j'aurai *sol si si sol*, comme on le voit dans le premier accord de la *fig.* G, *pl.* 40 : donc au total, je n'aurai qu'une tierce qui est doublée puisque les notes *sol si si sol* ne sont au fond que *sol si*; donc je puis ajouter entre une octave, la tierce au-dessus de la Basse et la sixte au-dessous du Dessus. Voilà pour l'octave.

Maintenant qu'à la sixte $\frac{sol}{si}$, j'ajoute sur le *si* de la Basse un *ré* qui est sa tierce, et sous le *sol* du Dessus un *si* qui est sa sixte; qu'en résultera-t-il? Que j'aurai au total, *si ré si sol*, c'est-à-dire une tierce une octave et une sixte; cet accord n'offrant rien que de très-consonnant je puis donc en faire usage à volonté pourvu que j'évite les deux octaves de suite et les deux quintes, en ne me servant que du mouvement contraire ou du mouvement oblique. Voilà pour la sixte.

Enfin qu'à la tierce ou dixième $\frac{mi}{ut}$ j'ajoute un *mi*

sur l'*ut* de la Basse et un *ut* sous le *mi* du Dessus; qu'en résultera-t-il? Que j'aurai à-la-fois une tierce, une octave et une dixième ou octave de la tierce; or, cet ensemble n'offrant rien que de très-consonnant, je puis donc en faire usage autant que je le veux pourvu qu'au moyen du mouvement contraire et du mouvement oblique j'évite les intervalles qui, répétés par degrés conjoints, détruisent l'Unité de Ton ou l'Unité de *Mélodie*.

285. *Harmonieux* et *Consonnans* ne sont pas *synonymes*.

L'accord de septième *sol si ré fa* est très-harmonieux.

L'accord parfait *sol si ré sol* est très-consonnant.

Les dissonnances, telles que la fausse quinte et la septième mineure ou diminuée ou leurs renversemens n'empêchent pas qu'un accord ne soit *harmonieux*, mais elles empêchent qu'il ne soit *consonnant*.

L'accord *si ré fa* $la^{\flat}$ est donc très-harmonieux; mais il n'est pas consonnant. Ses renversemens sont moins harmonieux et moins consonnans encore. *Ré fa* $la^{\flat}$ *si* est moins harmonieux que *si ré fa* $la^{\flat}$; *fa* $la^{\flat}$ $si^{\natural}$ *ré*, moins que *ré fa* $la^{\flat}$ $si^{\natural}$; $la^{\flat}$ $si^{\natural}$ *ré fa*, moins que *fa* $la^{\flat}$ $si^{\natural}$ *ré*.

La sixte superflue est aussi très-harmonieuse, mais elle n'est pas consonnante.

La fausse quinte toute nue, est plus harmonieuse que la quinte juste toute nue, parce qu'il y a plus d'ensemble entre une note et sa fausse quinte qu'entre une note et sa quinte juste toute nue.

286. Ne peut-on pas ajouter la tierce au-dessus du Dessus au lieu de la sixte au-dessous?

Cela se peut assurément, et cela doit même toujours se faire quand on fait changer ce Dessus de place, c'est-à-dire lorsqu'on le porte au-dessous de la Basse, parce qu'alors la Basse devient le Dessus, et le Dessus la Basse.

Pourquoi faut-il alors préférer la tierce à la sixte?

Pour éviter l'accord de quarte et sixte qu'on ne doit point employer dans cette composition toute consonnante, où l'on ne frappe que des accords parfaits ou des accords de tierce et sixte.

Ainsi donc quand à la tierce *ut mi* on a ajouté une tierce par-dessus l'*ut* et une sixte sous le *mi*, ce qui donne *ut mi sol mi*, on ne doit pas, en plaçant les deux Parties supérieures sous les deux inférieures mettre le *sol* sous le *mi*, mais le *mi* sous le *sol*; car c'est le véritable Dessus qui doit prendre la place de la véritable Basse, et non pas la Partie accessoire qu'on a ajoutée sous ce Dessus.

C'est de même la vraie Basse qui doit prendre, dans le renversement des Parties, la place du vrai Dessus et non pas la Partie accessoire qu'on a ajoutée au-dessus de cette Basse. Pourquoi cela? Pour éviter les quartes sur la Basse.

287. Si je préfère qu'on ajoute la sixte sous le Dessus, à ce qu'on y ajoute la tierce au-dessus, *lorsque ce Dessus demeure à sa place*, c'est pour éviter que la quinte, toujours insubordonnée, ne succède immédiatement à l'octave ou celle-ci à la quinte, car rien n'est moins harmonieux qu'une suite alternative d'octaves et de quintes.

Par exemple, *fig.* H, où la tierce est ajoutée au-dessus du Dessus, la quinte $\frac{sol}{ut}$ est très-dure après l'octave $\frac{si}{si}$. La quinte $\frac{fa\#}{si}$ est aussi très-dure après l'oc-

tave $\frac{re}{mi}$, et ainsi de suite, et comme il est indiqué, *fig.* H.

Il est très-utile qu'un compositeur connaisse le Contre-point à l'Octave et la manière d'y ajouter une ou deux Parties à la tierce, car c'est un des plus beaux procédés du Contre-point *pour l'effet qui en résulte*. Nous disons pour l'effet qui en résulte, parce que c'est là le véritable mérite d'une Composition ; car si la Musique doit être lue avec plaisir par le connaisseur, elle doit être entendue par lui avec bien plus de plaisir encore.

288. Est-il des fautes de Composition qui servent au bon effet d'un Morceau? L'ignorance et son fils chéri l'orgueilleux charlatanisme ont osé l'affirmer, mais il n'y a que les personnes qui n'ont aucune teinture des vrais principes qui puissent entendre un langage aussi impertinent sans sourire de pitié. Jamais une faute de Composition ne peut produire qu'un défaut plus ou moins sensible dans une Pièce de Musique, et tout homme qui s'avise de soutenir qu'une faute est une licence, mérite un brevet d'ignorant : d'ailleurs, *il n'est de licence dans les beaux-arts que parce que des demi-savans, présomptueux, se sont trop hâtés de poser les colonnes d'Hercule.* C'est-à-dire que ceux qui avaient fait quelques remarques s'étant trop pressés de conclure des cas particuliers aux cas généraux, ils se sont vus forcés d'admettre une infinité d'exceptions qu'ils ont appelées *licences.*

Ce qui induit en erreur, c'est que l'on confond la faute avec la licence. La licence n'est que l'extension du principe, une conséquence de plus que l'on en tire. La faute résulte d'une fausse Proposi-

tion, d'un manque de conséquence ou d'une faute d'orthographe musicale. La faute d'orthographe n'est en quelque sorte une faute que pour les yeux ; car, quoiqu'un *la*♭ diffère de quelque petite chose d'un *sol*♯, cette différence n'est pas assez sensible pour que celui qui écoute, n'appelle pas *sol*♯ le *la*♭, s'il est conduit par le sens de la phrase à appeler ainsi ce *la*♭. Mais il n'en est pas de même du défaut de conséquence ou d'une fausse conséquence ; car de quelque manière qu'on interprête ou appelle alors les notes écrites, elles offrent toujours ou un défaut de suite, ou une fausse suite, et par conséquent un défaut de jugement et de logique.

Section III.

Du Contre-point triple à l'octave.

289. Le Contre-point triple renversable à l'octave ou à la double octave, est plus difficile à faire que le Contre-point double renversable au même intervalle, parce qu'il faut que la troisième Partie évite de faire une quarte juste, *formant Harmonie*, soit avec l'une ou l'autre des deux Parties auxquelles on l'adjoint, à moins que cette quarte ne frappe pas en même tems que la note avec laquelle elle forme un intervalle de quarte.

Ainsi *fig.* K, *pl.* 40, la première note de l'Alto, qui forme une quarte en Dessous avec le *fa* du Dessus n'est point une faute parce que cet *ut* ne frappe qu'après le *fa* du Dessus.

290. Dès qu'une note n'a pas commencé à frapper comme quarte, elle peut en se prolongeant sous la

durée d'une autre note former cet intervalle avec elle sans que ce soit une faute.

Ainsi *fig.* L l'*ut* de la Basse qui est désigné par un 4 forme bien une quarte avec le *fa* du Dessus; mais cette quarte n'est point une faute, car cet *ut* a commencé à frapper comme tierce de *mi* avant de devenir quarte de *fa*.

291. Comme ce Contre-point n'est pas destiné à recevoir deux Parties additionnelles à la tierce, on peut y employer tous les intervalles qui sont susceptibles de se renverser à l'octave, sans blesser les lois du Contre-point triple. L'accord de septième diminuée et ses renversemens peuvent y être employés sans difficulté.

292. Les exemples K, L, M, *pl.* 40, sont destinés à montrer que le Dessus peut devenir tour-à-tour Alto ou Basse, que l'Alto peut devenir, à volonté, Basse ou Dessus, et que la Basse peut également devenir Alto ou Dessus.

Il ne s'agit pour opérer cette métamorphose, que de porter chaque Partie une ou plusieurs octaves plus haut ou plus bas.

Ainsi le Dessus de la *fig.* K devient Alto, dans la *fig.* L, et Basse dans la *fig.* M.

L'Alto de la *fig.* K devient Basse dans la *fig.* L, et Dessus dans la *fig.* M.

La Basse de la *fig.* K, devient Dessus dans la *fig.* L, et Alto dans la *fig.* M.

293. Trois Parties qui peuvent se porter à l'octave ou à la double ou à la triple octave au-dessus ou au-dessous, sont susceptibles de six distributions ou arrangemens différens, et comme il suit : (Je

suppose que ces trois Parties sont un Violon, un Alto et une Basse.)

Violon, Alto, Basse, Violon, Basse, Alto.
Alto, Violon, Alto, Basse, Violon, Basse.
Basse, Basse, Violon, Alto, Alto, Violon.

Section IV.

Du Contre-point quadruple à l'octave.

294. On peut composer quatre Parties de façon que chacune d'elles puisse être renversée à une octave quelconque, soit au-dessus soit au-dessous. Une telle Composition est du Contre-point quadruple à l'octave.

La *fig.* N, *pl.* 40, fournit un exemple de ce Contre-point.

Chacune des Parties de cette figure peut servir tour-à-tour, de premier violon, de second violon, d'Alto ou de Basse, et chacune de ces quatre Parties pouvant tour-à-tour demeurer à sa place tandis que les autres en changent entre elles, il s'ensuit que ce Contre-point peut offrir vingt-quatre distributions différentes des quatre mêmes chants ou Parties.

295. Le *Contre-point quadruple* renversable à l'octave est plus difficile que le contre-point triple, par la raison qu'il faut que chaque Partie puisse alternativement y servir de Basse ou de Dessus à chacune des trois autres.

Du reste il y a les mêmes règles à y observer que dans le contre-point double renversable à l'octave.

CHAPITRE XLI.

Du Contre-point double renversable à la tierce, ou plutôt à la DIXIÈME *au-dessus ou au-dessous.*

296. QUAND on compose un Morceau de façon que chaque Partie puisse être tour-à-tour portée à la dixième au-dessus ou au-dessous sans qu'on ait besoin de rien changer à celle qui reste en place, cela s'appelle faire du Contre-point à *la dixième* ou à l'octave de la tierce.

Pour s'orienter dans cette composition, il faut jeter un coup-d'œil sur la *fig.* A, *pl.* 41, qui est destinée à montrer ce que devient chaque intervalle renversé à la dixième.

L'*Unisson* devient *Dixième*, a*Seconde* devient *Neuvième*, et ainsi de suite; ensorte que les consonnances l'*Unisson*, la *Tierce*, demeurent consonnantes dans ce renversement même puisqu'elles se changent en dixième et huitième.

La quinte y devient *sixte* et par conséquent consonnance réelle de demi-consonnance qu'elle est, n'étant point renversée.

297. La *fig.* B est un exemple du Contre-point à la *Dixième*.

Ce Contre-point a cela d'avantageux que l'on peut par l'emploi simultané d'une Partie et de son ren-

versement à la dixième, former aussitôt un *Trio* d'un *Duo*.

Ainsi dans la *fig.* B, on peut ne faire entendre à-la-fois que la Basse et l'Alto ou l'Alto et le Dessus et ne former qu'un *Duo*. Mais quand on peut également faire entendre le Dessus avec son renversement à la dixième au-dessous, conjointement avec la Partie d'Alto, on forme alors un Trio.

298. Dans le Contre-point double renversable à la Dixième, on ne peut faire de suite ni *deux tierces* par mouvement semblable, parce que le renversement de la tierce est l'octave, et que faire deux tierces c'est faire deux octaves; ni *deux sixtes*, car la sixte renversée à la dixième est une quinte; ni *deux septièmes*, car la septième renversée à la dixième est une quarte.

Voyez sur l'emploi des divers intervalles, la *fig.* C, *pl.* 41.

La *fig.* D offre un exemple de contre-point à la dixième qui est de tems à autre accompagné d'un Contre-point à la tierce au-dessous de la Partie du milieu.

La *fig.* E fait voir comme l'exemple précédent est écrit dans la Partition de la symphonie d'*Haydn* dont il est extrait.

La *fig.* D, *pl.* 41, quoiqu'irrégulière, en ce que la Partie du milieu n'est pas doublable à la tierce d'un bout à l'autre, est cependant plus classique que la *fig.* E. Mais si la *fig.* D est d'un écolier distingué, la *fig.* E est d'un grand maître.

299. La *fig.* F est un exemple de Contre-point à la dixième, *entre le premier violon et l'Alto*, et qui peut se doubler dans ses deux Parties à-la-fois,

en ajoutant pour second violon la dixième au-dessous à chaque note du premier, et pour Basse la dixième au-dessous à chaque note de l'Alto.

On peut exécuter cet exemple en *Duo*, soit entre le premier Violon et l'Alto, soit entre la Basse et le second Violon, ou en Trio, entre le Dessus, le second Dessus et la Basse ou l'Alto, ou entre l'Alto, la Basse et le premier ou le second Violon. Il peut encore s'exécuter comme *fig.* G où les Parties d'Alto et de Basse sont à la place des violons, ou comme *fig.* H, *pl.* 41.

On voit combien le *Contre-point renversable à la dixième* offre de ressources à l'habile compositeur. C'est l'un des meilleurs moyens scientifiques que l'on puisse employer. Il est beau, après avoir fait entendre deux Parties qui s'accordent très-bien, de pouvoir en ajouter une ou deux autres, à volonté, en ne faisant que doubler les deux premières à la dixième; cela a quelque chose qui tient du merveilleux. Tout ce mystère consiste à ne jamais frapper de quarte que sur la portion faible d'un tems. Ainsi *fig.* F ce n'est qu'après un quart de soupir que l'*ut*, première note du second violon, se fait entendre pendant la durée du *sol* de l'Alto contre lequel il forme un intervalle de quarte. Il en est de même du quart de soupir de la seconde mesure et des mesures suivantes, hors la troisième dans laquelle la quarte $\frac{si}{fa}$ étant superflue ou triton elle peut frapper àplomb sur le *fa* de l'Alto.

CHAPITRE XLII.

Du Contre-point quadruple à la douzième ou octave de la quinte.

300. Tout Contre-point que l'on nomme double est une Composition où l'on travaille à deux fins à la-fois. Dans le contre-point double à l'Octave on compose une Partie sur l'autre, de façon que l'on puisse porter l'une ou l'autre de ces deux Parties à l'octave au-dessus ou au-dessous.

Par ce moyen, après que le Dessus a servi de Dessus, il sert de Basse et la Basse de Dessus. Dans le Contre-point double à la Dixième, au lieu de porter la partie que l'on renverse à l'octave on la porte à la dixième au-dessus ou au-dessous.

Dans le Contre-point que l'on veut pouvoir renverser à volonté à la *Douzième* qui est l'octave de la quinte, on doit donc pour se guider commencer à écrire la gamme, puis porter cette gamme à la douzième au-dessous et écrire sur la Portée qui est entre la Gamme et son renversement à la douzième au-dessous, une note qui serve de point de comparaison.

Ainsi *fig.* A, après avoir écrit sur la clé de *sol*,

la série de notes *ut ré mi fa sol la si ut ré mi fa sol*, j'écris ensuite sur la troisième Portée de cette accolade cette même série, mais renversée à la douzième en dessous. La douzième d'*ut* étant *fa*, j'écris *fa sol la si ut ré mi fa sol la si ut* sur la clé de *fa*, puis je pose un *ut* sur la clé d'*ut* pour servir de point de comparaison; par ce moyen je vois que l'unisson renversé à la douzième, devient douzième et par conséquent qu'*ut* devient *fa*; que la seconde devient onzième ou quarte et par conséquent que *ré* devient *sol*, que *mi* devient *la* et ainsi de suite, comme on le voit dans le Tableau de la *fig.* A, *pl.* 42.

Cette première lumière acquise, il faut conclure que puisque la tierce au-dessus d'une note renversée à la douzième au-dessous devient la tierce au-dessous de cette note au lieu d'en être la dixième ou tierce au-dessus, il est possible de faire autant de tierces de suite que le permet la *voie musicale*. En conséquence le mouvement semblable peut donc s'employer ici conjointement avec les mouvemens oblique et contraire.

301. La sixte qui se change en septième en se renversant à la douzième, veut être précédé de la tierce ou de la quinte ou de l'octave, et suivie de l'octave ou de la tierce. Voyez les *fig.* B C D E F, *pl.* 42.

302. Dans la *fig.* G, il y a deux septièmes de suite, mais dans la première septième $\frac{7}{re}$ l'*ut* de l'Alto n'est là qu'une note de goût, c'est pourquoi j'ai écrit *si-i* sur *ut si* de cette Partie, parce que lorsqu'on solfie on ne dit pas *ut si* quand l'*ut* est *une petite*

note, on dit *si* et *i* sur *si*, ce qui fait *si-i* au lieu d'*ut si*. Comme celle *fig.* J, *pl.* 42, où il est écrit *fa-a*.

Au surplus, si l'on voulait que l'*ut* fût une véritable septième, il faudrait alors que l'*ut** de la Basse ne frappât sous le *si* de l'Alto que dans la seconde partie de la durée de ce *si*, sans quoi ce serait une faute, une *Proposition mal sonnante* et sentant l'ignorance.

Section II.

Manière de faire un Quatuor ou un Trio d'un Duo.

303. Nous avons expliqué art. 283, comment d'un Duo dont les Parties sont, l'une envers l'autre, renversables à l'octave, l'on pouvait, à volonté, faire un *Trio* ou un *Quatuor*; nous allons dire ici comment d'un *Duo* dont les Parties sont, l'une envers l'autre, renversables à la Douzième, on peut également faire un *Quatuor* ou un *Trio*.

Le *Duo* dont il s'agit, doit être fait par mouvement contraire ou oblique, car si les deux Parties de ce *Duo* y marchaient par mouvement semblable, par intervalles pareils, il en résulterait pour le *Trio* ou le *Quatuor* autant d'octaves qu'il y aurait d'intervalles ou mouvemens égaux; car pour établir ce Quatuor il ne s'agit que de faire marcher ensemble les deux Parties du *Duo*, et d'ajouter à la Partie du Dessus, la tierce au-dessous; à la Basse, la tierce au-dessus. Or, deux Parties d'un *Duo* ne pouvant marcher par intervalles pareils que lors qu'elles font des tierces ou des sixtes, il s'ensuit que

s'il y avait dans le *Duo* dont il s'agit ici deux *tierces* ou deux *sixtes* de suite, il y aurait dans le Trio ou dans le Quatuor *deux octaves* différentes de suite, puisque ce quatuor ne s'établit qu'en ajoutant la tierce au-dessous de la Partie de Dessus et la tierce au-dessus de la Partie de Basse.

Si dans le *Duo* de la *fig.* K, on ne s'y était pas abstenu du mouvement semblable, il ne pourrait pas devenir *Quatuor* ou *Trio* à volonté. Mais non-seulement il a la faculté d'être converti en *Quatuor*, mais ce *Quatuor* même est susceptible de se renverser de cinq manières différentes. Voyez ces cinq manières, *fig.* M, *pl.* 42. (1)

Les Contre-points doubles, à l'*octave* ou à la *dixième* ou à la *douzieme*, sont ceux dont on doit s'occuper le plus dans l'étude sérieuse de la Composition, car ce sont ceux dont on peut tirer le plus de parti.

Quant à ceux renversables à la 9e., à la 11e., à la 13e. et à la 14e., dont nous allons traiter, ils donnent beaucoup de peine et peu de fruits. On peut les comparer à un chemin escarpé, aride et raboteux, où l'on ne fait pas un pas sans s'exposer à faire une chûte, et où peu de fleurs dédom-

---

(1) L'exemple *fig.* N, *pl.* 42 est du Contre-point simple à la douzième; mais la Basse ayant la faculté de s'y doubler à la tierce au-dessus, ce qui ne serait qu'un Duo par imitation à la douzième au-dessous, devient par ce moyen un *Trio*. (Cet exemple est un fragment d'un Menuet d'une symphonie d'*Haydn*.

magent des épines sans nombre que l'on y rencontre.

CHAPITRE XLIII.

Du Contre-point double à la neuvieme.

304. AVANT de commencer à établir un Contre-point double de cette espèce, il faut voir *fig.* A, *pl.* 43, ce que devient chaque intervalle en se renversant à la neuvième. A l'inspection de ce Tableau, on voit que l'Unisson devient neuvième, la seconde octave, la tierce septième, la quarte sixième et que la quinte seule demeure quinte et devient seulement quinte en Dessous de quinte en Dessus qu'elle était.

305. Comme chaque *Consonnance* devient *Dissonnance* en se renversant à la neuvième, et que chaque *Dissonnance* devient *Consonnance*, il s'ensuit que le grand secret pour établir ce Contre-point difficile, est premièrement d'user de notes qui soient d'assez courte durée pour pouvoir devenir naturellement harmoniques de melodiques qu'elles étaient, ou l'inverse; et secondement de ne procéder que par degrés conjoints, pour que la

note qui devient mélodique ait pour suite ou conséquent la note d'Harmonie avec laquelle elle est en contact.

Voyons comment ces deux conditions ont été remplies dans la *fig.* B, *pl.* 43.

La Partie d'Alto de cet exemple étant donnée pour y ajouter un Contre-point double à la neuvième; c'est-à-dire un chant renversable à la neuvième ou à l'octave de la neuvième, voici le raisonnement que l'on a fait pour y ajouter ce Dessus qui peut s'exécuter à l'octave au-dessus de la neuvième, comme *fig.* B, ou à la seconde au-dessous du Dessus, comme *fig.* C. On s'est dit: Je ne puis débuter que par une quinte, car la quinte est le seul intervalle qui ne soit pas dissonnant en se renversant à la 9e. ou à l'octave au-dessous de la neuvième, car si l'on débutait par une tierce, le renversement commencerait par une septième; si par une sixte, le Renversement commencerait par une quarte; et si par une octave, le renversement commencerait par une neuvième, et tout cela ne peut avoir lieu dans le *Duo*, vu que ces intervalles manquent d'ensemble.

On a donc posé un *ré*, quinte de *sol* au Dessus, lequel renversé à l'octave au-dessous de la neuvième est un *ut*, comme on le voit à la Basse de la *fig.* B, *pl.* 43. (1)

---

(1) Il faut bien faire attention que l'on ne peut exécuter à-la-fois les trois Parties d'un contre-point double, à moins qu'il ne soit écrit *Trio*. Ainsi ce serait une absurdité que de faire entendre à-la-fois les trois Parties de la *fig.* A, *pl.* 43.

306. Pourquoi cet *ut* a-t-il une tête de Blanche ? Pour montrer qu'il est mélodique, et que l'accord entre la Basse et l'Alto est $\frac{sol}{si}$ $\frac{sol}{si}$ et non pas $\frac{sol}{ut}$ et $\frac{sol}{la}$. Pourquoi est-ce plutôt l'un que l'autre ? C'est que l'effet de la tierce ou celui de son renversement, la sixte, l'emporte toujours sur celui d'une quinte ou d'une septième, quand celles-ci ne sont pas précédées ou suivie de la tierce avec laquelle elles sont en Harmonie, car l'ensemble d'une tierce a beaucoup plus d'Unité que celui d'une quinte ou d'une septième.

Si la quinte $\frac{sol}{ut}$ était précédée de la tierce $\frac{sol}{mi}$, alors on aurait la sensation d'*ut mi sol* et quand la septième $\frac{sol}{la}$ se ferait entendre après, on aurait la sensation de *la ut mi sol* : cette sensation serait encore plus prononcée si l'*ut* était dièze.

307. Il y a une autre puissance encore qui contribue à nous faire sentir que telle note est d'Harmonie, telle autre de passage ; c'est le *Cadencé*. Nous avons dit que les Tems faibles Harmoniques les vrais *levés* sont les *Antécédens*, et que les Tems forts Harmoniques les vrais *frappés* sont les *conséquens*. Il résulte de cette vérité que pour que le *Cadencé* soit plus sensible, il faut que l'accord du *levé* fasse désirer celui du *frappé*.

308. Quand le *levé* et le *frappé* sont du même accord, alors le Cadencé est double en durée, et la Musique au lieu de cadencer d'un tems à l'autre ne cadence plus harmoniquement que d'une mesure à l'autre. On peut même ne cadencer que de deux en deux ou de quatre en quatre mesures ; et c'est ce que l'on fait pour rendre le style large et pompeux.

C'est ainsi que dans l'architecture l'on donne de plus grandes dimensions aux colonnes et aux autres parties d'un édifice, lorsque l'on veut le rendre superbe et majestueux.

Si l'on pouvait comparer un Morceau de Musique à un temple, on pourrait dire que l'Harmonie en est les colonnes; et la Mélodie, les liens et les ornemens.

Dans la première mesure de la *fig.* B, *pl.* 43, les quatre tems du Dessus sont du même Accord, de celui *sol si ré fa*, dont il n'y a que *sol si ré* qui parlent dans les trois premiers tems. Les quatre tems de la seconde mesure sont d'*ut mi sol*. Les croches à tête de Blanche sont nulles en Harmonie et doivent être retranchées par la pensée afin de n'y voir que celles d'Harmonie. Mais ces notes regardées comme zéro en Harmonie sont toujours comme nous venons de le dire, ou des liens utiles qui unissent entre elles les parties harmoniques ou des ornemens qui embellissent l'édifice musical quand ils ne le surchargent pas.

Ainsi les notes harmoniques *ré si ré fa* de la première mesure sont plus intimément et plus agréablement unies entre elles au moyen des notes mélodiques *ut ut mi*, et les notes harmoniques *mi ut mi sol* par les notes mélodiques *fa ré ré fa*.

Dans le *Duo* qui a lieu entre l'Alto et la Basse, dans la même *fig.* B, *pl.* 43, la première demi-mesure cadence harmoniquement avec la seconde demi-mesure, et les deux sixtes $\frac{sol}{si}$ $\frac{sol}{si}$ ont pour conséquent $\frac{sol}{ut}$. Les notes d'Harmonie *si si* sont donc liées entre elles par le lien mélodique *la*.

309. Le *Cadencé mélodique* doit ajouter par-

tout au mouvement du Cadencé harmonique quand celui-ci manquerait sans cela de vivacité, à moins qu'on n'ait à peindre le relâchement des ressorts de la vie ou l'affaiblissement marqué d'une action quelconque.

310. On voit par la première mesure de la *fig.* B, que sur quatre croches il peut y en avoir deux de Mélodie et deux d'Harmonie, et que celles d'Harmonie peuvent être ou la première et la troisième comme au Dessus, ou la deuxième et la quatrième comme à la Basse.

311. Quand on fait un Contre-point double quelconque, il faut en essayer le Renversement chaque fois qu'on a posé deux ou trois notes, afin de juger si ce renversement est praticable.

Ainsi *fig.* D, *pl.* 43, quand on a posé au Dessus et sur le *ré* de l'Alto, *la sol*, on transporte ces notes à la neuvième au-dessous, et l'on écrit *sol fa** à la Basse, et ainsi de suite.

On sent que dans une Composition pareille où l'on ne marche qu'en se traînant, il ne peut que très-difficilement y avoir de la chaleur : le génie y est affaissé sous le poids des chaînes qu'il porte.

Il est cependant utile de s'essayer à en supporter le fardeau, afin de se trouver tout-à-fait à l'aise, quand on s'occupe de la composition ordinaire ou du Contre-point double à l'Octave.

CHAPITRE XLIV.

Des Contre-points renversables à la onzième, et de ceux à la treizième et à la quatorzième.

312. Avant de chercher à établir un Contre-point à la onzième, il faut examiner le Tableau qui est *fig.* A, *pl.* 44, afin de savoir ce que deviennent les intervalles quand ils sont renversés à la onzième. On y verra que la *sixte*, demeurant sixte en se renversant, peut s'employer à volonté.

Voyez dans les divers exemples de la *fig.* B, *pl.* 44, comme cette consonnance prépare et sauve la Dissonnance.

La *fig.* C est un exemple de ce Contre-point à deux fins.

313. Dans le Contre-point à la *treizieme*, la sixte devenant octave, ainsi que le montre le Tableau des intervalles qui est *fig.* E, *pl.* 44, c'est à la faveur de cet intervalle que passent les Dissonnances.

Voyez les divers exemples de la *fig.* F, sur l'emploi de cet intervalle.

La *fig.* G est un exemple plus complet de ce Contre-point où l'on porte à volonté le chant à la treizième au-dessous de la Basse ou la Basse à la treizième au-dessus du Dessus.

314. Dans le Contre-point à la *quatorzième*, c'est à la faveur de la quinte qui devient tierce ou ou dixième que les dissonnances sont préparées et sauvées.

Voyez le Tableau des intervalles renversés à la quatorzième qui est *fig.* H, et l'exemple de ce Contre-point qui est *fig.* I.

Nous ne nous étendrons pas davantage sur ces petits tours de force; nous allons passer à de plus grands, en traitant du *Canon*.

CHAPITRE XLV.

Des Canons.

315. Le mot *Canon* signifie *règle*. On applique particulièrement ce mot à ce genre de composition, parce que c'est celui de tous où il y a le plus de préceptes à observer. Cela est tout naturel, puisqu'il s'agit dans le Canon de faire répéter exactement le même Chant sur d'autres cordes et en écho, soit à l'octave, à la quinte ou à la quarte ou à tel autre intervalle que ce soit, ce qui ne peut avoir lieu qu'en s'astreignant à beaucoup de règles sans l'observation desquelles il serait impossible que les diverses Parties d'un Canon pussent marcher harmoniquement ensemble.

Rousseau dit de la Fugue que c'est le chef-d'œuvre

ingrat d'un bon harmoniste ; il faudrait dire d'un bon contre-pointiste, et cela se dirait avec plus de justesse encore du Canon qui offre bien plus de difficultés que la Fugue, à moins que cette Fugue ne renferme des Canons.

Nous distinguons avec raison l'*Harmoniste* du *Contre-pointiste*, car depuis que l'on apprend la Composition par les Accords, ce qui a ses avantages et ses inconvéniens, il n'y a presque plus de *Contre-pointistes*, et le nombre des Harmonistes passables est au contraire fort étendu.

Pour bien savoir la Composition, il faut connaître l'Harmonie, qui est la science des accords et de leur emploi, et le Contre-point qui est l'art de composer les Accords en ajoutant une ou plusieurs Parties à un Chant ou à une Basse quelconque.

L'Harmonie peut s'apprendre en trente leçons, à quelqu'un qui sait solfier à livre ouvert, qui a de l'entendement et de l'application, et qui joint à cela l'habitude du clavier. A l'art de traiter un Sujet d'une manière agréable et profonde, le *Contre-point* exige bien plus de leçons et d'étude. Cette *science* a été jusqu'ici un dédale inextricable. Nous n'avons pas pu n'en faire qu'un *secret* dont nous aurions dévoilé le mystère ; mais du moins nous croyons être parvenus à rendre son abord accessible, et si l'on ne devient pas harmoniste et contre-pointiste avec cet ouvrage, nous osons penser que ce ne sera pas notre faute, mais celle de nos lecteurs peu attentifs, ou trop faciles à se rebuter du moindre obstacle.

Du Canon à l'Unisson.

316. Pour faire un petit Canon à l'Unisson, on écrit un petite phrase de Chant, que l'on met en Partition à trois, à quatre ou à cinq parties, plus ou moins ; après quoi, l'on compose successivement chaque Partie de toutes les autres.

Supposons donc que l'on ait imaginé le Chant du Dessus de la *fig.* A, *pl.* 45 ; après l'avoir écrit il ne faut pour achever ce Canon, qu'y ajouter le second et le troisième Dessus. Pour l'exécuter, il faut examiner par quelle Partie il convient de commencer pour que le Chant ait une suite plus naturelle. Dans celui-ci il faut aller de la troisième Partie à la seconde, et de celle-ci à la première : *sol sol, la si ut ; si si ut ré mi ; sol fa, fa, sol fa mi fa mi.*

317. On peut écrire ce Canon, ainsi que tous ceux à l'Unisson, sur une seule ligne, comme *fig.* B, *pl.* 45.

318. Pour écrire un Canon tout au long, il faut s'y prendre comme *fig.* C, *pl.* 45.

On pourrait finir au premier ou au second mot *fin*, mais c'est à la troisième fois que ce mot est écrit qu'est la première fin véritable ; car un Canon ne doit finir qu'après qu'il a été entendu tout entier dans chaque Partie. Mais en faisant la Reprise indiquée par la double barre et les deux points, soit une fois, soit plusieurs ; on peut alors finir à tel mot fin que l'on veut.

319. Dans l'*entrée* des Parties, il faut prendre garde que les règles du *Duo* n'y soient pas enfreintes, parce que, comme le dit très-bien le savant Mar-

pourg, ce qui est bon à trois ou à quatre parties, peut être défectueux quand il n'y en a que deux qui se font entendre. Ainsi, point de quarte, et j'ajouterai même point de quinte entre la première et la seconde Parties, si cette quinte n'est pas mélodique.

Dans le Canon de la *fig.* A, aucun intervalle prohibé dans le Duo ne s'y faisant entendre, on pourrait entrer par telle Partie qu'on voudrait, si la régularité du Chant n'exigeait pas que l'on commençât par la plus basse.

Du Canon à l'octave, à plusieurs Parties.

320. La *fig.* D, *pl.* 45, présente un Canon à quatre Parties, dont les deux supérieures sont à l'unisson, la troisième à l'octave des deux premières, et la quatrième à l'octave de la troisième.

La partition de ce Canon commence à la onzième Mesure où il y a une accolade particulière, et où il est écrit *Partition entière de ce Canon*; elle finit deux mesures et demie après; en sorte que tout le canon se trouve renfermé dans l'espace de deux mesures et demie.

Pour le retrouver tout entier, il faut commencer par la seconde partie, de-là passer à la Basse, et dès-lors la première demi-mesure de cette Basse devient la seconde demi-mesure de la troisième mesure du second Violon, et ainsi en continuant. De la Basse on passe à l'Alto, et alors les tems de la mesure sont à leur place; ensuite on passe au Dessus, et ici les *frappés* redeviennent les *levés*.

321. Les règles de ce Canon sont celles du quadruple Contre-point à l'octave.

322. On peut écrire aussi ce Canon comme *fig.* E, quand le second Violon, qui est la Partie qui commence, est arrivé au signe qui est placé à la troisième demi-mesure; alors le premier Violon entre au troisième tems de la mesure; l'Alto entre avec la cinquième mesure, mais à l'octave au-dessous, ce qui est indiqué par un octave; la basse entre à la neuvième demi-mesure, et à la double octave au-dessous du Violon, ce qui est indiqué par deux 8.

Du Canon à la seconde.

323. Dans les Canons à la seconde, comme dans ceux à la tierce, à la sixte, à la septième, souvent un intervalle majeur répond à un mineur ou à un superflu, et réciproquement; et c'est ce que l'on ne peut éviter sans renoncer à l'Unité de Ton, chose à laquelle il n'est jamais permis de déroger.

Il n'y a que dans les Canons à l'octave où l'écho réponde toujours exactement; car dans les canons à la quinte et dans ceux à la quarte, on est forcé de répondre de tems en tems par un intervalle majeur ou superflu à un intervalle mineur; en sorte que le vrai Chant du Canon y est presque toujours un peu tronqué.

C'est ce qui arrive dans le Canon à la seconde au-dessus qui est *fig.* F, *pl.* 45, où *mi ré* est l'écho de *ré ut**, ou par conséquent une seconde majeure répond à une mineure, et où *si*^{b} *mi* répond à *la ré*, et ainsi de suite.

La *fig.* G présente un Canon à la seconde en dessous, et dans ce Canon on répond à *mi fa sol la* par *ré mi fa sol*, et ainsi de suite; en sorte qu'une seconde

majeure devient l'écho d'une seconde mineure et réciproquement, ce qui fait que le Canon est moins sensible, parce que le Chant, l'*Air* n'est pas exactement le même dans l'*écho* que dans la voix que cet écho imite.

Du Canon à la Tierce.

324. Il n'y a rien de particulier dans cette Composition, sinon l'obligation très-gênante de répéter, *degré* par *degré*, toutes les notes du Sujet, car du reste, c'est du Contre-point ordinaire à deux Parties; et il en est ainsi, non-seulement dans les Canons à la tierce, mais encore dans ceux à la seconde ou à la quarte, à la quinte, à la sixte ou à la septième, lorsque ces Canons sont simples, comme ceux de la *fig.* H, de la *fig.* I et les quatre suivans, *pl.* 45.

Canon à la quarte.

Voyez la *fig.* J, *pl.* 45.

Canon à la quinte.

Voyez la *fig.* K, *pl.* 45.

Canon à la sixte.

Voyez la *fig.* L, *pl.* 45.

Canon à la septième.

Voyez la *fig.* M, *pl.* 45.

Tous ces exemples n'ont rien d'aimable, rien d'heureux : ils n'ont qne le mérite d'être corrects et de prouver combien ce genre est difficile et ingrat.

Du Canon double à la quinte ou Canon à deux sujets qui se font entendre à-la-fois, et se répètent chacun à la quinte au-dessus ou au-dessous.

325. Voyez la *fig* N, *pl.* 45.

Ce Canon a été composé deux notes par deux notes et de la manière suivante :

La Haute-contre fait la Voix du premier sujet ;

Le Dessus fait l'écho de cette Voix ;

La basse fait la Voix du second Sujet, et la Taille l'écho.

On commence à écrire à l'Alto *sol fa*, puis à l'écho *ré ut*, ensuite on imagine les deux premières notes du second Sujet sous *sol fa* ; et on écrit ces deux notes sous *sol fa*, ces notes sont ici *sol ré*, qui se répètent à la quinte au-dessus par la Taille, ce qui donne *ré la* ; jusqu'ici, il n'y a encore que deux notes qui soient écrites à chaque Partie, comme on le voit *fig.* O, *pl.* 45.

Il s'agit maintenant d'imaginer un accompagnement aux deux notes *la si* du Dessus qui fassent suite aux deux notes de l'Alto *sol fa*, et qui s'accordent avec *ré* et *la* qui sont à la Taille ; ces deux notes sont ici *ré mi*, qu'il faut répéter à la quinte par *la si*, que l'on écrit au Dessus.

Ensuite, il faut ajouter sous les deux notes *ré la* de la Taille un accompagnement qui fasse suite aux deux notes *sol ré* de la Basse et qui s'accorde avec

ces deux notes, avec celles *ré ut* du Dessus et avec *ré mi* de l'Alto.

Ces deux notes sont ici *fa ut* que l'on écrit à la Basse, et que l'on répète à la Taille une quinte au-dessus en ces termes, *ut sol.*

Maintenant il faut faire sous les deux dernières notes du Dessus et de la Taille, ce que l'on a fait à l'égard des deux précédentes, et aller toujours ainsi jusqu'à la fin du Canon où les deux premières notes de la Haute-contre et les deux premières de la Basse doivent pouvoir se faire entendre sous les deux dernières du Dessus et sous les deux dernières de la Taille, afin que l'on puisse recommencer ce Canon autant de fois que l'on veut. Ce n'est pas une des moindres difficultés du *Canon* que d'avoir à répéter ainsi le commencement sous la fin; mais ce qui rend la chose plus praticable c'est qu'on peut raccourcir ou allonger le Canon afin de pouvoir opérer cette rentrée.

326. Le Canon de la *fig.* N a le mérite de pouvoir s'exécuter *de la fin au commencement*, en renversant le papier et changeant de Clé et de Ton. Pour le rendre susceptible d'un tel renversement, on s'est abstenu d'y employer des dissonnances. L'accord parfait et l'accord de sixte sont les seuls qui s'y fassent entendre.

327. Il faut que nous relevions ici une erreur dans laquelle tombent les gens les plus habiles comme ceux qui le sont le moins; les premiers parce qu'ils partent d'un faux principe, les autres parce qu'ils n'ont point de principes.

Ce qui fait dévier les habiles gens; c'est qu'ils sont imbus que chaque Partie n'est pas assujétie

à telle ou telle marche, *lorsqu'ils n'emploient que des accords consonnans*. Cependant rien n'est plus certain que cet assujétissement d'où résulte la suite, la conséquence du discours, conséquence sans laquelle il n'y a plus ni sens ni Logique. (Voyez Logique.)

Quand dans ce Canon, *Bontempi* passe, à la Basse, de *fa*, portant sixte, à *ut* portant une autre sixte (voyez *fig.* R, *pl.* 38), et ne descend pas à *mi* pour éviter la quarte et sixte *mi la ut* et les deux octaves $\frac{mi}{mi}\frac{fa}{fa}$ qui se trouveraient entre la Haute-contre et la Basse, il évite alors un mal par un autre, car la véritable résolution du *fa* n'est pas opérée, et dans $\frac{ré}{fa}\frac{ut}{ut}$, il y a même deux octaves implicites; exemple : $\frac{ré}{fa}\ \frac{-}{mi}\ \frac{-}{ré}\ \frac{ut}{ut}$.

Si de semblables fautes peuvent être excusées, c'est, sans contredit, dans le Canon où toutes les espèces de gênes sont rassemblées. Mais ne vaut-il pas mieux renoncer à faire des Canons, que de renoncer au bon sens?

Dans le saut *la ré*, tiré de ce même Canon, et qui est à la Basse de la *fig.* S, *pl.* 45, il y a aussi deux octaves implicites entre la Haute-contre et la Basse $\frac{mi}{la}\frac{ré}{ré}$. Il faudrait *mi fa*, mais dans l'écho, *mi fa* donneraient deux quintes $\frac{si}{mi}\frac{mi}{fa}$: entre deux maux, *Bontempi* a donc choisi le moindre, mais ce moindre mal n'en est pas moins un mal réel.

Du Canon circulaire.

328. Un canon circulaire est un Canon au moyen duquel on passe dans les douze tons majeurs ou dans les douze tons mineurs; on le nomme circulaire

parce que l'on regarde les douze Tons comme formant un cercle harmonique, ce à quoi l'on est fondé puisque sur le clavier d'un Piano, après avoir parcouru douze tons différens, soit en procédant par quarte ou par quinte, on se retrouve, au treizième, précisément au point d'où l'on est parti.

Nous n'en donnerons qu'un exemple; c'est un Canon de *Rameau* à trois Parties qui parcourt les douze Tons mineurs par quarte en montant.

Voyez *fig.* T, *pl.* 45.

Les règles qu'on observe dans la composition à deux Parties renversables à l'octave, sont celles qu'on doit adapter à ce Contre-point canonique.

Canon polyforme.

329. Le canon à plusieurs formes, ou polyforme, est celui qui, semblable à celui de la *fig.* U, *pl.* 45, s'exécute de plusieurs manières, et prend ainsi plusieurs formes.

Après qu'on a exécuté la *fig.* U sur la clé de *sol*, on renverse le papier et on exécute ce même Canon sur la clé d'*ut* sur la seconde ligne, en lisant de droite à gauche; par ce moyen, le premier Canon devient le second, et celui-ci le premier.

On peut ensuite reprendre le premier canon comme *fig.* V, et le doubler à la dixième, entre le Dessus et la Taille, le prendre à la quinte, à contre-tems et le doubler à la dixième, entre la Haute-contre et la Basse.

On fait des Canons polyformes de plusieurs manières différentes; je me borne à cet exemple qui suffit pour en avoir une idée.

Du Canon par augmentation de valeur.

330. On voit par la *fig.* X, *pl.* 45, que ce Canon consiste à donner à l'écho des notes doubles en valeur de celles de la Voix. En conséquence l'écho ne peut répéter que la moitié du Canon, à moins que ce canon ne soit fait de manière à pouvoir se répéter deux fois par la Voix pendant que l'écho ne le dit qu'une, ce qui est beaucoup plus difficile.

Dans les *Canons par diminution* on fait l'inverse de ce qui est pratiqué ici.

Du Canon rétrograde.

331. Le Canon rétrograde peut être exécuté à-la-fois en lisant de gauche à droite et de droite à gauche. Les quatre dernières mesures doivent être composées sur les quatre premières, de manière cependant que cela n'ait pas l'air d'avoir été combiné de la sorte.

La *fig.* Y offre un Canon-double fait de cette manière. L'Echo y marche à reculons de la Voix.

332. Il y a aussi des canons rétrogrades et par mouvemens contraires. Mais voilà bien assez de Canons; il est tems maintenant de retourner à des choses moins savamment ennuyeuses.

Cependant, avant de clore ce chapitre, nous parlerons du Canon fermé ou non *resolu* et qu'on nomme en Italie *canone chiuso*, *irresoluto*, et des canons ou contre-points doubles qu'on peut établir sur une *Basse stable*.

Du Canon fermé.

333. La *fig.* Z, *pl.* 45, offre un Canon de cette nature.

Il y a bien des signes pour indiquer où chacun des trois échos doit entrer, mais ce qu'il y a de non-apparent, de caché, de fermé, c'est de savoir si ces Parties doivent entrer à l'Unisson, ou à la seconde, ou à la tierce, ou à la quarte, ou à la quinte, ou à la sixte, ou à la septième, ou à l'octave. Ce qu'il y a de caché c'est de savoir si les échos ont la même valeur de notes, ou si cette valeur est diminuée ou augmentée.

Pour résoudre ce problême, il faut tâtonner. On essaie d'abord d'entrer à l'unisson, ensuite à l'octave, puis à la quinte, ainsi du reste.

Le mot de l'énigme pour ce Canon est de faire entrer la seconde Partie à la quinte au-dessous de la première, la troisième à l'Unisson de la première, et la quatrième à la quinte au-dessous, c'est-à-dire à l'unisson de la seconde.

L'Echo à l'unisson ne se fait donc entendre que quatre mesures après la Voix qu'il imite.

Du Canon et autres Contre-points doubles, triples ou quadruples sur une Basse stable.

334. On peut faire toute espèce de contre-point sur une Basse qui ne se renverse pas, sur une Basse qui demeure la même pendant que les autres Parties deviennent tour-à-tour Dessus, Haute-contre et Taille, ou premier Violon, second Violon et Alto.

Au moyen d'une Basse stable, d'une Basse continue qui reste toujours la même dans toutes les métamorphoses que subissent les autres Parties, on peut établir toutes les espèces de contre-points doubles avec beaucoup moins de gêne, car le difficile dans le contre-point double à trois ou à quatre Parties, c'est de composer ces Parties de manière à ce que chacune d'elles puisse successivement former une bonne Basse continue.

On peut se passer dans la Composition de l'emploi des contre-points doubles, triples ou quadruples, mais on ne peut guères se dispenser de faire usage des divers Contre-points simples ou imitations, sans afficher son ignorance. Mais ce qui la décèle plus que tout le reste encore, cette ignorance dont beaucoup de gens ont à rougir, c'est de ne savoir pas écrire correctement à quatre Parties du contre-point libre. D'où peut provenir une semblable ignorance? De celle des vrais principes dont le premier est que toute note est un Antécédent ou un Conséquent de Proposition, et qu'il y a dans la Musique deux *cadencés*, l'un principal, l'autre secondaire; que le principal a son conséquent sur la première partie du *tems fort*, et son Antécédent sur la seconde partie du *tems faible*; et que le *cadencé secondaire* a son conséquent sur la première partie du tems faible, et son antécédent sur la seconde partie du tems fort.

S'il n'y avait qu'un seul *Cadencé*, le discours musical aurait pour bornes celles d'une Proposition, car il n'y aurait que l'antécédent qui serait uni à son Conséquent, et le conséquent ne serait point uni à l'antécédent qui le suivrait. Lorsqu'un Compositeur a

écrit un accord parfait ou un accord de septième à quatre Parties, et qu'il s'imagine être libre après cela d'écrire un second accord quelconque sans s'embarrasser du premier en entier, et de chaque note de ce premier, alors il devient inconséquent dans le langage qu'il fait tenir à chaque Partie. Mais ne suffit-il pas de sauver la septième, s'il y en a une, dans l'accord ? Eh ! non, cela ne suffit pas ; car c'est comme si l'on disait que de quatre personnes qui parlent à-la-fois, il suffit que l'une d'elles soit conséquente dans ses raisonnemens, et qu'il est indifférent que les autres parlent sans suite et sans jugement. Toutes doivent être conséquentes dans leurs discours, et la conséquence que met l'une dans ce qu'elle dit ne peut jamais dispenser les autres d'être conséquentes dans les propos qu'elles tiennent. (Voyez la Logique musicale, chapitre XXXIV.)

N. B. Nous avons joint à la suite des *Canons*, quelques exemples d'imitation tirés des meilleurs ouvrages des grands hommes modernes, afin d'inspirer le goût de la bonne Composition, de laquelle pourraient rebuter les tours de force dans lesquels plusieurs anciens se sont trop complus. On verra ainsi l'abus et le véritable usage de la science. Il faut convenir que de nos jours, M. *Bethoven* excepté, on n'abuse guères que de l'ignorance, à moins que l'on appelle science des transitions forcées, ou l'usage immodéré de quelques accords très-durs, que les écoliers, qui ont plutôt le desir de paraître savans que le courage de le devenir, entassent les uns sur les autres, sans raison ni discernement.

N. B. Pour ajouter à ces exemples trop peu nombreux, on ne saurait trop étudier les ouvrages

d'*Haydn* et de *Mozart* que nous voudrions citer et analyser tout entiers si nous avions assez d'espace, ni trop se nourrir de ceux qui, sans avoir la même profondeur que ceux-ci, sont pourtant écrits correctement et sont pleins d'expression, de mélodie et de charme.

CHAPITRE XLVI.

De la Symphonie à grand Orchestre.

335. Je ne puis mieux commencer ce chapitre qu'en citant une partie de ce que dit de la Symphonie, le sensible et éloquent auteur de la Poétique de la Musique (1).

» Commençons, dit-il, par ce que la Musique » instrumentale peut offrir de plus remarquable et de » plus imposant; examinons la Symphonie, ouvrage » qui peut unir tant de richesse et tant de variété à » un si bel ensemble, qui peut allier à des détails » si agréables et si touchans, à des chants si suaves » et si enchanteurs des masses d'Harmonie si puis-

(1) S. E. M. de Lacépède, grand chancelier de la légion d'Honneur, auteur de plusieurs *Sextuors* historiques manuscrits dont s'honoreraient les plus grands compositeurs.

» santes par leur étendue et leur mouvement rapide; » qui peut offrir toutes les images, présenter toutes » les expressions, et qui presque toujours destinée » à augmenter la pompe des fêtes publiques, à reten- » tir dans les palais des rois, et à augmenter l'intérêt » dans les vastes théâtres élevés pour la scène tra- » gique. . . . »

» Une symphonie est ordinairement composée de » trois morceaux de Musique : le premier est plus » noble, plus majestueux, plus imposant; le second » plus lent, plus touchant, plus pathétique ou plus » agréable; et le troisième plus rapide, plus tumul- » tueux, plus vif, plus animé ou plus gai que les » deux autres ».

336. Quoiqu'il y ait ordinairement trois ou quatre Morceaux dans une Symphonie, elle est particulièrement renfermée dans le premier; les autres ne doivent être considérés que comme secondaires : mais il serait à souhaiter, ainsi que le dit *M. de la Cépède*, que ces divers Morceaux fussent comme autant d'actes d'un même drame; mais, si l'Unité manque dans leur ensemble, qu'on y trouve au moins la Variété.

337. Le propre d'une symphonie est d'employer tous les instrumens qui composent un Orchestre complet, chacun selon son caractère et son importance. Destinée aux nombreuses réunions d'hommes, elle doit avoir à-la-fois de la grandeur et de la popularité. Le Musicien doit en choisir le sujet parmi les scènes de la nature ou parmi celles de la société qui sont le plus capables d'émouvoir et d'intéresser la multitude, sans jamais descendre pourtant à ce qui est bas et trivial. Ceux qui ont lu notre discours préliminaire,

se rappellent peut-être ce que nous avons dit des Symphonies d'*Haydn*; faisons l'analyse d'une de ces symphonies pour prouver qu'il n'y a point d'exagération dans l'éloge que nous en avons fait. Au moyen d'un tel exemple, le précepte sera plus facile à entendre, s'il n'est pas plus aisé à suivre.

Commençons cette analyse par un coup-d'œil général sur le caractère et l'importance des instrumens.

338. Si l'on ignore quels sont les instrumens les plus utiles d'un orchestre, ceux qui se prêtent le mieux à tout exprimer, on n'a qu'à examiner quels sont les plus constamment employés dans la Partition de cette *Symphonie*, et l'on verra que ce sont, pour le premier et le deuxième Dessus, les *violons*; pour la basse, les *violoncelles*, les *contrebasses*; et l'*alto*, pour la Partie intermédiaire entre le second violon et la Basse. On verra de plus que le *dessein général* est établi par ces instrumens, et que ceux à vent, lorsqu'ils ne récitent pas, ne servent qu'à renforcer ce dessein par une couleur plus claire ou plus tranchante. Quand ils récitent, ils prennent pour lors et momentanément la place du premier *Violon*. La Partie de premier violon est renforcée par la *flûte* qui marche le plus souvent avec lui, soit à l'octave au-dessus, soit à l'unisson. La Basse est renforcée par le *Basson*.

Les *Hautbois* renforcent aussi les premier et le second Violons, soit à l'unisson, soit à l'octave au-dessus ou au-dessous, selon l'octave où les Violons sont employés. Souvent le premier *Hautbois* double le second Violon à l'unisson, et le second *Hautbois* double le premier Violon à l'octave au-dessous, mais en simplifiant l'un et l'autre.

Les *Clarinettes* marchent à l'octave au-dessous des Hautbois, ou doublent l'Alto et le second violon mais en les simplifiant. Les *Cors* renforcent les notes les plus marquantes de la Basse ou des Parties intermédiaires.

Analyse musicale de la symphonie d'Haydn, qui est fig. A, *pl* 46.

INTRADA, *Adagio.*

339. *Première période.* Dans cette introduction, d'une simplicité admirable, simplicité qui est exigée par le sujet qui doit rappeler le *Plain-chant*, Haydn s'est bien gardé de faire ces douze premières mesures sans les couper de six en six par deux mesures d'instrumens à vent. Sa prière aurait été d'autant plus monotone qu'elle se fait entendre sur les cordes les plus graves. Il a senti le besoin d'une opposition, et pour la mieux motiver, il a imité la voix des assistans qui répondent aux officians par un *amen*, ou par une réponse aussi courte.

340. *Seconde période.* Toujours fidèle à la *Variété*, sans blesser jamais l'*Unité*, *Haydn* ne prend pas ici un autre motif, c'est le même qu'il répète, mais avec d'autres instrumens et des modifications qui leur font produire un nouvel effet.

Quelle magie il y a dans ces trois notes de *cor*: *si*^{b} *si*^{b} *si*^{b} !

341. *Troisième période.* Quels accens plaintifs et religieux cette période renferme! Quelle dévotion il y a dans le Basson qui doublent le second violon et

l'Alto ! Quelle éloquence dans la flûte qui double le premier violon ! Il l'avait fait taire à dessein, cette flûte, dans la période qui précède. Comme elle succède bien aux cors et aux hautbois qui viennent de se faire entendre sur la terminaison de la seconde période ! Comme à leur tour les hautbois répondent bien à celle-ci !

Que l'unisson qui termine cette période est bien placé, et comme suite de la *priere* qui est en Plain-chant, et pour laisser reposer un moment l'Harmonie !

342. Si la seconde période n'était la répétition de la première, l'Introduction serait trop longue; ce qui serait un grand défaut puisqu'elle glacerait les spectateurs. Ce défaut est un de ceux dans lequel je vois que l'on tombe journellement.

Haydn avait besoin de sa troisième période pour porter sa modulation de la Tonique de *mi*^{b} majeur, sur la Dominante d'*ut* mineur. C'est par cette Dominante qu'il termine son Introduction, afin que le Ton de *mi*^{b} majeur de son *allegro*, ressorte davantage qu'après la Dominante de *mi*^{b}.

Allegro con spirito.

343. *Première période.* Pour que sa *période de verve* fasse un plus grand effet, *Haydn* propose ici son sujet en *piano* : s'il eût été obligé de commencer en *forté*, il eût répété son sujet en *piano*, afin que deux périodes fortes ne se suivissent pas immédiatement, car l'une détruit l'effet de l'autre, ou tout au moins elle l'affaiblit.

344. *Deuxième période.* Ce *forté général* est ce

que j'appelle *la période* de *verve*, parce qu'elle est ordinairement pleine de chaleur et de vivacité.

345. *Troisième période.* La première Période était *piano*, la seconde, *forté*; celle-ci est mêlée de *piano* et de *forté*. Les Cors, les Trompettes et la Timbale y gardent le silence.

346. *Quatrième période.* Cette période, quoiqu'en *forté général* dès le commencement, a cependant une gradation; elle va du *forté* au *fortissimo*. Le *Fortissimo* occupe la troisième et la quatrième mesures, en commençant en levant. Au conséquent ou frappé de la septième mesure est un *fortissimo* déchirant qui se prolonge pendant deux mesures pour que les instrumens à vent ayent le tems de faire de l'effet; ce *fortissimo* là est un coup de maître que l'on doit remarquer. La phrase se termine par une Cadence parfaite, après laquelle est un complément de la période qu'on peut regarder comme une petite période à part qui devient *forté* général après deux mesures, et qu'on s'attend à voir se terminer par une seconde cadence parfaite; mais le grand *Haydn* emploie ici, fort à propos, une réticence pour éviter cette seconde chûte qui sentirait un peu l'écolier, et au lieu de faire au premier violon *fa*, *la*♮, *si*♭, il fait *fa*, *la*♮, puis commence aussitôt l'air pastoral et champêtre sur lequel j'ai supposé dans ma première analyse, que les bergers et les bergères dansent.

347. *Cinquième période.* C'est celle-ci que j'appelle la *Période mélodieuse*, parce qu'elle renferme ordinairement un fort joli chant. Aussi ne voit-on pas de contre-point obligé qui la couvre, mais un petit accompagnement à l'Italienne, ou si l'on veut, à la manière des Pianistes.

Le joli chant du Hautbois est soutenu par les premiers violons (1). A la fin de cette période, *Haydn* avait encore un écueil à éviter, celui d'une troisième et mortelle cadence parfaite, que bien des gens n'auraient pas manqué de faire. Le compositeur par excellence a su s'en préserver en coupant en quelque sorte la parole au Hautbois à la huitième mesure. Au lieu de lui laisser faire *si*^{b} *ut si*^{b}, il fait habilement répéter la septième mesure de sa phrase en *forte*, l'accompagne de tout l'orchestre, et commence ainsi sa sixième période, ce qui évite un défaut et augmente la vivacité de son style.

348. *Sixième période.* Cette période concluante est une espèce de refrein, ou si l'on veut, un *gloria patri*, et par conséquent un lieu commun. Cependant, comme un habile homme sait en tout se distinguer de la foule, voici de quelle manière *Haydn* imprime son cachet à ces lieux communs. 1°. Il distribue mieux ces Parties; ses instrumens étant par là plus à leur aise, ils font un meilleur et un plus grand effet. 2°. Il répand plus de vie dans sa phrase. 3°. Il en fait sortir le dessein de ce qui précède, au lieu d'en prendre un banal ou étranger au reste du discours.

Troisième coup-d'œil sur la première Reprise de cet Allegro con spirito.

349. On ne voit point ici de modulations forcées ni d'excursions lointaines; ce n'est pas ces faux

(1) Dans ces cas, il convient que le premier violon de l'orchestre accompagne seul le Hautbois.

moyens qu'*Haydn* emploie : il les laisse aux enfans qui veulent faire les grands personnages. Il possède trop bien son art, il a une verve trop abondante, une logique trop sûre, pour s'égarer de la sorte. Il n'appartient qu'à ceux qui ne trouvent rien chez eux de se répandre ainsi dans l'étranger. Je m'explique.

L'homme qui manque de génie est forcé, pour ne pas rester en chemin, d'avoir recours à des transitions déplacées : ne trouvant presque rien à dire à ses auditeurs, du premier sallon où il les a introduits il les promène d'appartement en appartement, de maison en maison, souvent au moyen d'une fausse clé, ou fausse transition. Souvent il lève une trappe au lieu d'ouvrir une porte, et l'on tombe du faîte de l'édifice sur les fondemens ou pis encore, ce qui occasionne de la surprise, sans doute ; mais qu'est-ce qu'une surprise dans un art tel que la Musique, quand elle ne sert qu'à déplacer les choses, et sur-tout d'une manière dure et barbare ? Les seules surprises que l'on doive s'y permettre, c'est celles qui sont des traits de génie, des lueurs subites et inattendues qui éclairent et n'égarent point. Comme rien n'est si aisé à apprendre que de faire des transitions *ex abrupto*, il n'est pareillement rien de si puéril que d'en abuser.

Tout paraît simple dans *Haydn*, parce que son art est infini. Il n'est point une seule note qui se perde dans son orchestre immense, parce qu'il n'en est aucune qui ne soit à sa place, soit comme principale, soit comme secondaire, soit comme accessoire. Un instrument n'y détruit jamais l'effet d'un autre, et tous ceux qui se font entendre à-la-fois concourent selon leur nature au même but.

350. Dans les quatre premières mesures du grand

forté qui composent la seconde Période de cette première Reprise, que fait la Contre-Basse ? *Mi*^{b}, *mi*^{b}, *mi*^{b}, *mi*^{b}, *mi*^{b}, et c'est ce que font aussi, et les Bassons, et les Cors, et les Trompettes et la Timbale.

Que font les clarinettes, la flûte et l'Alto ? Ce que fait le premier Violon. Que disent les seconds Violons ? Ils doublent les Violoncelles. Ces Violoncelles et ces seconds Violons font, dans ce passage, deux Parties à-la-fois ; savoir la Basse et le second violon. La Basse par *mi*^{b} *mi*^{b}, *mi*^{b} *mi*^{b} *mi*^{b} ; le second Violon par *mi*^{b}, *sol la*^{b}, *si*^{b} *ut si*^{b}. C'est cette dernière Partie seulement que doublent les Hautbois. Il n'y a donc ici que trois Parties différentes, et même le premier violon et la violoncelle renferment à eux deux toute la Partition ; mais ce qui donne de la force, de la rondeur et de l'éclat à ces deux Parties, ce sont les divers instrumens qui en doublent et colorent le dessein.

351. Remarquez qu'après ce grand *forté* général, il y a un *piano*, parce que l'opposition est nécessaire. Mais ce Piano ne serait point écouté, s'il n'attirait l'attention par quelque chose ; ce quelque chose est le son perçant du Hautbois.

Sa phrase est coupée parce qu'une longue phrase après celle que l'on vient d'entendre jetterait un peu de froid sur le discours. On peut dire que dans cette période, l'Orchestre est intermittent. Il faut remarquer que tout le monde répond la même chose aux plaintes du Hautbois, ce qui fait un grand effet, et de plus que cette Mélodie laisse reposer l'Harmonie.

Le premier grand *forté* a lieu en partie sur une

Tenue de tonique en *mi*$^{\flat}$; le second repasse sur la tonique de *si*$^{\flat}$, et les instrumens les plus bruyans cessent avec cette Tenue pour reparaître avec plus d'éclat trois mesures après dans l'endroit où la cadence parfaite de *sol* mineur est rompue d'une manière déchirante par l'accord de septième diminuée de la quarte chromatique en *si*$^{\flat}$ majeur. Cet accord n'est cependant qu'en apparence l'accord de septième diminuée de *mi*$^{\natural}$, car il est en réalité celui d'*ut*$^{\times}$: *ut*$^{\times}$ *mi sol si*$^{\flat}$. Je ne sais pas pourquoi dans l'école Allemande on fait toujours cette faute qui place deux septièmes de suite dans la même Cadence $\frac{ut}{ré}\ \frac{ré\flat}{mi\natural}$: ce *ré*$^{\flat}$ convient encore moins pour Antécédent de *ré*$^{\natural}$ que pour conséquent de l'*ut*, car qu'est le *ré*$^{\flat}$ en cet endroit? Il est tierce chromatique descendante du ton de *si*$^{\flat}$; donc on ne peut le faire monter à *ré* sans commettre une faute de logique, sans faire un barbarisme.

Pourquoi donc est-on enchanté de ce passage? Pourquoi? C'est qu'en effet il est très-beau, et que cette note que nos yeux appellent *ré*$^{\flat}$, notre oreille l'appellent *ut*$^{\times}$, car alors *Haydn* traite son orchestre comme un Clavecin sur lequel la même touche et les mêmes cordes servent d'*ut*$^{\times}$ et de *ré*$^{\flat}$, ce qui n'empêche nullement à ceux qui sont véritablement musiciens de discerner parfaitement quand cette touche est *ut*$^{\times}$ ou *ré*$^{\flat}$. La faute est donc ici dans l'orthographe musicale. (1)

(1) On sent qu'en cet endroit je fais abstraction de la différence qu'il y a d'un son tempéré à un son naturel et que je regarde comme égaux l'*ut*$^{\times}$ et le *ré*$^{\flat}$.

On doit remarquer l'habileté d'*Haydn* à la conclusion de cette phrase, en ce que la dernière note de la phrase *si*♭, y paraît moins l'achèvement de la cadence parfaite que la première note de la phrase qui suit : *si*♭ *la*♮, *si*♭ *sol*, etc.

Il y a cependant une différence entre cette chûte et celle par laquelle la période finit. Dans la première il n'y a point de réticence, mais il y en a une réelle dans la seconde. Voilà l'art avec lequel ce grand compositeur met de la liaison dans ses idées.

REPRISE DE L'ALLEGRO CON SPIRITO.

Seconde partie du Morceau.

Première période.

352. Comment *Haydn* qui vient de finir sa première partie avec tant de fracas, pourra-t-il intéresser au commencement de sa seconde partie, est-ce en redoublant le bruit? Mais cela n'est pas en son pouvoir, puisqu'il vient de se servir de tous ses moyens. Comment va-t-il donc s'y prendre? Voyez-le; il coupe son thème de début, *sol*, *sol la*♭ *sol*, *sol fa mi*♭, dont il fait successivement, *fa fa sol fa fa mi*♭ *ré mi*♭; *si*♭, *si*♭ *ut si*♭, *si*♭ *la*♭ *sol*, *sol fa mi*♭, etc., etc.

Eh! comment cela s'appelle-t-il en termes de l'art?

Cela s'appelle faire des imitations à la quinte au-dessous, puisque le second violon dit *fa fa sol*, l'*Alto*, *si*♭ *si*♭ *ut*; et comme l'Alto poursuit en ces termes *si la*♭ *sol sol fa mi*♭, et que c'est comme s'il

disait *sol la♭ sol, sol fa♭ mi*, la Basse répondant par *ut ut ré♭ ut ut si la♭*, c'est encore une imitation à la quinte au-dessous. Mais ce qui fait le mérite de ces imitations, ce n'est pas seulement que l'une se fait entendre pendant que l'autre se poursuit, mais c'est qu'une imitation à l'octave vient encore enrichir d'Harmonie l'imitation à la quinte et donner plus de vivacité aux réponses. Ainsi après que l'Alto a imité le second violon à la quinte au-dessous pendant trois notes, le premier violon répète à l'octave ce que cet Alto vient de dire. Il répète ensuite ce que la Basse, dit : *ut, ut ré♭ ut, ut si♭ la♭*. Là le second violon s'empare des six premières notes du thème et fait semblant de gémir, *ut ré♭ ut, ut si♮ ut*, et c'est par cet artifice qu'*Haydn* laisse reposer son auditoire dont le contre-point précédent avait contendu l'esprit, et qu'il ramène si inopinément quoique si naturellement son Sujet. *Ut ut re♭ ut, ut si♭ la♭, la sol la♭ ut mi♭, mi♭*.

Seconde période.

353. S'il a déjà dépaysé les Musiciens qui ignorent le Contre-point, par ces premières imitations, il les étonne encore davantage par les secondes où il traite deux Sujets à-la-fois, savoir celui que je viens de citer et qui est son premier Thème et celui *mi♭ la♭ sol fa sol*, qui est énoncé par la Flûte, et imité à la quarte au-dessous par le Hautbois. Il faut remarquer que ces deux instrumens sont soutenus à l'octave au-dessous, l'un par le second violon, l'autre par l'Alto soit pour rassurer et guider ces instrumens

à vent, soit pour rendre ces imitations plus sensibles et plus harmonieuses.

354. On doit admirer avec quel art l'effet de cette seconde période est gradué. On semble d'abord converser assez tranquillement, mais de réplique en réplique, on s'anime, on s'échauffe, on s'emporte enfin de la manière la plus violente.

Troisième période.

Toujours mesuré dans ce qu'il fait, Haydn laisse reposer ici la science du contre-pointiste de peur de lasser son auditoire; mais ce n'est pas par un hors-d'œuvre insignifiant, par une digression totalement étrangère à son Sujet qu'il remplace ce contre-point.

355. *Haydn* a toujours quelque chose à dire de convenable à son sujet. Ici, il rappelle dans les Basses la prière par laquelle il débute, mais sans changer le mouvement de son *Allegro*.

Sur cette Basse, le premier violon joue un double personnage; il imite une voix grave qui prie ou marmotte, et une voix aiguë qui gémit.

Nota. Dans une Symphonie où l'on a la facilité d'avoir un grand nombre d'interlocuteurs, un acteur n'y doit représenter divers personnages que dans une narration, et soit pour imiter soit pour contrefaire. Mais quand il n'exprime que ses propres sentimens, s'il ne joue pas un rôle de fourbe, il ne doit avoir qu'un seul langage.

Quatrième période.

356. Une conversation s'établit par des imitations à la tierce au-dessous. Le premier violon dit : *ré*^{b} *ut ut* : le second répond, trois croches après, *si*^{b} *la*^{b} *la*^{b}. Le premier violon repart *ut*^{b} *si*^{b} *la*^{b} ; le second *la*^{b} *sol sol.* Ils continuent en élevant la voix ; bientôt ils parlent tous à-la-fois, les spectateurs prennent part à la querelle, on n'entend plus que des menaces et des cris.

357. Au *forté* qui se trouve à la sixième mesure de cette Période, Haydn reproduit, mais renversé, mais dans le mineur relatif, le commencement de sa période de verve qui est la seconde de la première Reprise, et c'est ainsi qu'il y conserve l'unité. C'est après ces deux mesures que l'on n'entend plus que cris et menaces jusqu'à la fin de la Période.

Cinquième Période.

358. *Haydn* coupe ici son sujet une seconde fois, mais en cet endroit il n'en prend que cinq notes *la*^{b} *la*^{b} *si*^{b} *la*^{b} *la*^{b} qu'il accompagne à la sixte et qu'il imite à l'Alto, à la dixième et par mouvement contraire, *fa fa mi*$^{\natural}$ *fa fa.*

La Basse sert d'écho à l'Alto, ce qui remplit le vide qui se trouverait entre la première imitation et la seconde.

Ensuite il établit une imitation serrée à la quinte entre le premier violon et la Basse, *sol*^{b} *sol*^{b} *la*^{b} *sol*^{b} *sol*^{b}, *ut ut ré*^{b} *ut ut*, et il ajoute la tierce au-dessous du premier violon et la tierce au-dessous

de la Basse, ce qui rend cette imitation très-harmonieuse, et de peur que cette tierce ne soit pas assez sensible, il fait doubler l'Alto par les Bassons.

359. Chaque Partie semble ici s'éloigner de l'autre et très-peu satisfaite, ce qui fait qu'elles murmurent chacune de leur côté.

Les violoncelles disent *la*^{b} *la*^{b} *si*^{bb} *la*^{b}, la flûte *ut ut ré*^{b} *ut.*

Les *Hautbois* entrent par une exclamation, puis ils disent $\frac{sol\,b}{mi\,b}$ $\frac{sol\,b}{mi\,b}$ $\frac{la\,b}{fa}$ $\frac{sol\,b}{mi\,b}$. Ici le *sol*^{b} du hautbois est un *fa*$^{\times}$, du moins sur le *la*$^{\natural}$ de la Basse. C'est l'accord de *fausse quinte* et sixte majeure *la*$^{\natural}$ *ut mi*^{b} *fa*$^{\times}$ qui se résout par la quarte et sixte *si*^{b} *mi*^{b} *sol*, et non pas l'accord de septième diminuée *la*$^{\natural}$ *ut mi*^{b} *sol*^{b}. Mais comme cette note se présente d'abord comme un *sol*^{b} sur *la*^{b}, où il forme septième de Dominante, *Haydn* n'a pas voulu le convertir en *fa*$^{\times}$ afin d'être plus sûr des Hautbois et peut être aussi pour causer une plus grande surprise, ou peut être encore parce que c'est l'usage dans l'école Allemande. Après cette exclamation, ils imitent à leur tour la portion du premier thème qui passe ici de bouche en bouche. Des Hautbois il passe aux cors, de ceux-ci à la première clarinette, puis revient aux violons et Alto et retourne de ceux-ci à la flûte et aux Hautbois, puis aux clarinettes et finalement aux violons où l'on s'attend à voir reprendre tout de bon le premier sujet.

Sixième Période.

360. C'est parce qu'on s'y attend à revoir le premier Sujet qu'*Haydn* y substitue sa période de

mélodie. *La*^{b}, *fa ré*^{b}, *ré*^{b} *ut*, *si*^{b} *la*^{b} *sol*^{b} *sol*^{b}. Mais cette fois le premier violon n'est plus *colorié* par le Hautbois, c'est la flûte qui fait une imitation étroite à la tierce au-dessus, *ut*, *si*^{b} *sol*^{b} *fa*. De plus, *Haydn* ne se contente pas ici du petit accompagnement à l'Italienne, il fait tenir aux Bassons les notes que le second violon et l'Alto répètent et détachent, et il fait renforcer par les Hautbois les notes principales du violon.

Septième Période.

361. Voyez comme il évite ici la Cadence platte et commune qui remplit les ouvrages mesquins des compositeurs ordinaires, et comme il se sert habilement sur cela de la portion de cette phrase, *fa fa sol*^{b} *la*^{b} qu'il fait passer sur diverses cordes pour aller du Ton de *ré*^{b} majeur au repos de Dominante du Ton de *mi*^{b} majeur! On doit se rappeler que c'est par ce même motif qu'il a conclu sa première reprise par une cadence en *si*^{b} majeur, et voir qu'il s'est bien gardé d'en faire le même usage. C'eût été faire affront à son intarissable fécondité. Il ne faut pas laisser échapper l'attention qu'il a de placer ici un grand *forté* général, pour que son motif, qu'il va reprendre *Piano*, forme un contraste.

TROISIÈME PARTIE DE CET ALLEGRO.

362. Je n'ai rien à dire des dix-sept premières mesures de cette troisième Partie, puisqu'elles sont la répétition, mot pour mot, des dix-sept premières mesures de la première Partie de cet *Allegro*.

J'observerai seulement qu'*Haydn, qui sait toujours être grand quand il le faut, et éviter d'être long*, a cru devoir abréger sa troisième Partie en passant de la fin de la seconde période de la douzième partie à la fin de la quatrième. Bien différent en cela, comme en toute autre chose, de ceux qui font des sonates sur l'*aunage* de celles de Steibelt, sans avoir ni le génie, le charme ni l'effet qui font pardonner à celui-ci ses éternelles redites et beaucoup d'autres défauts.

Troisième Période.

363. Cette fois-ci sa période mélodieuse est soutenue et nourrie par les cors au lieu de l'être par les Bassons, et c'est le Hautbois qui remplace la flûte dans la petite imitation à la tierce dont nous avons parlé dans la sixième Période de la seconde partie de cet *Allegro.*

Ce n'est pas le caprice qui le guide dans toutes ces distributions, mais c'est la connaissance des vrais moyens des divers instrumens qu'il a acquise par une expérience longue et raisonnée et que les exemples admirables qu'ils donnent peuvent faire obtenir en très-peu de tems à ceux qui sauront les apprécier.

Quatrième Période.

364. Quel parti il tire ici de ce même petit motif dont il s'est déjà servi d'une manière si étonnante dans la septième période de la seconde partie de cet *Allegro!*

Les *Trompettes* vont souvent avec les cors, mais

les coups d'éclat sont particulièrement dévolus aux *trompettes*, parce que cet instrument a une qualité de son plus tranchante.

La *Timbale* qui n'a que la Tonique, et la Dominante prise au-dessous de la Tonique, ne se fait guère entendre que dans quelques *forté* généraux ou particuliers, où l'une ou l'autre de ces notes peut être employée, ou les deux tour à tour.

Section II.

Exposition du Sujet de cette Symphonie.

Analyse pittoresque et poétique.

365. Pour fixer l'attention de son auditoire, *Haydn* commence souvent ses Symphonies par un *forté* général, accompagné d'un roulement de timbale; mais dans le début de celle-ci, la timbale fait toute seule ce roulement : pourquoi cela ? c'est qu'ici il veut peindre le bruit du tonnerre.

La scène se passe à la campagne.

Un orage affreux est supposé régner depuis assez long-tems pour que les habitans du village aient pu se rendre dans le temple de Dieu. Après le coup de tonnerre, exprimé par la timbale, on entend commencer la prière.

C'est pour mieux rappeler le chant d'église et le serpent qui l'accompagne, qu'*Haydn* commence cette prière dans l'octave la plus grave du Basson et des Violoncelles qui marchent ici à l'unisson de la Contre-Basse.

Ceux qui ne se sentent pas saisis d'un saint respect,

dès ces douze premières mesures, ceux-là n'ont pas une ame sensible, et n'ont jamais goûté le plaisir religieux et touchant de prier avec leurs frères, sous les voûtes retentissantes d'un temple vaste et sacré, dans un danger commun.

A la cinquième et à la sixième mesure, une exclamation, qui semble partir du fond du cœur de quelques jeunes vierges, est peinte par la flûte et les haut-bois. Elles ne disent que deux mots : *grand Dieu!* mais ces mots sont tellement empreints du sentiment qui les anime, qu'ils font répandre des larmes. Cette même interjection se répète cinq mesures après, sur des cordes plus aiguës, et accompagnée des cors, pour rendre la gradation plus marquée.

Deuxième période de l'Introduction.

366. Les premiers Violons et les seconds répètent la prière que les Bassons, les Violoncelles et les Basses (1) viennent de faire entendre dans la première Période. Ceux-ci représentent les vieillards et les hommes faits ; les violons représentent les femmes, les filles et les jeunes garçons.

367. Le second violon qui marche à contre-tems, exprime l'agitation et la crainte des mères tendres

(1) Quand on dit la Basse après avoir parlé des violoncelles c'est toujours des contre-Basses que l'on veut parler, à moins que ce ne soit dans un orchestre incomplet, où les moindres violoncelles font la Partie de contre-Basse, les autres celle de Violoncelle.

qui tremblent bien moins pour elles que pour leurs enfans.

L'exclamation de la première période se reproduit ici, mais elle y est modifiée pour jeter un peu de variété.

368. Les trois notes graves des cors $\frac{si\,b}{si\,b}\,\frac{si\,b}{si\,b}\,\frac{si\,b}{si\,b}$ semblent une voix sourde et ténébreuse qui sort des tombeaux, et qui vient redoubler l'émotion et la terreur dont les plus jeunes ames sont frappées.

L'*ut*^{b} du premier violon et les demi-soupirs du second et de l'Alto, qui commence à se faire entendre, prouvent que la crainte va croissant et gagne de proche en proche.

Troisième période de l'Introduction.

369. A la troisieme période, la flûte joint ses pressantes supplications à celles du premier Violon. Les accens du premier violon et de l'Alto sont renforcés par ceux des Bassons, $\frac{si\,b\,ut}{sol\,la\,b}\,\frac{ré\,b\,ut}{si\,b\,la\,b}$, puis par ceux des Hautbois. Les Contre-Basses se taisent un instant pour laisser entendre les sons plaintifs des violoncelles. Enfin, tous les instrumens à archet achèvent la prière à l'octave ou à l'unisson.

370. Le tonnerre ayant cessé de gronder, on sort de l'église, et là commence l'*Allegro con spirito.*

Première période de l'Allegro.

Les moins effrayés prennent la parole et disent aux autres, en les plaisantant :

Ah mon dieu ! ah mon dieu ! que vous avez eu peur !

Deuxième Période.

Ici tout le monde exprime la joie qu'il ressent de voir que le danger a cessé.

Troisième Période.

371. Le Hautbois dit : *On se rit de nous.*
Le plus grand nombre répond avec force : *Cessez, cessez de les plaisanter.*

Quatrième Période.

Chaque grouppe dit : *Cessez de plaisanter.* « *Rappelez-vous Lycas frappé de la foudre, il y a un an* ». *fa*$^{\sharp}$ *sol mi*$^{\flat}$ *ré fa*$^{\sharp}$ *sol.* C'est sur ce *sol* que tombe l'expression *frappé de la foudre*; c'est ce qui est peint par l'accord de septième diminuée de la quarte chromatique *mi*$^{\natural}$ *sol si*$^{\flat}$ *ré*$^{\flat}$.
Lycas plaisantait comme vous, lorsqu'il fut atteint: *fa, la*$^{\natural}$; c'est ce *la*$^{\natural}$ sec, qui peint le coup.

Cinquième Période.

372. Le Hautbois à l'unisson du premier violon exprime une danse champêtre qu'exécute à l'instant les jeunes bergers et les jeunes bergères.

Sixième Période.

Ici la joie est générale et tout le monde danse.

SECOND POINT OU SECONDE PARTIE DE LA SYMPHONIE.

Première Période.

373. Chacun dit à l'autre : *C'est vous qui avez eu peur.*

Depuis la quatrième mesure jusqu'à la fin de la Période, le second violon répète : *Oui, vous priiez, gémissiez; ut ut ré♭ ut, ut si♮ ut.*

Seconde Période.

Le premier violon dit encore en se mocquant : *Ah, mon dieu! Ah, mon dieu! que vous avez eu peur!*

La Flûte à l'octave du second violon, répond : *Je n'ai pas eu peur*; puis le Hautbois, à l'octave de l'Alto, répond de même.

Les Cors et les Trompettes disent : *Ce n'est pas vrai, ce n'est pas vrai, non, non, non, non.*

Les clarinettes: *Bon dieu, bon dieu! quelle frayeur! oui, oui.*

La timbale : *Non, non.*

Les Basses : *Que vous avez eu peur; oui, quelle peur, quelle peur! oui, oui.*

Troisième Période.

374. L'Alto et la Basse. : *Je crois encore vous entendre prier. Mi♭ ré mi♭ ut, la♭ fa ré.* Ces notes qui sont celles qui commencent la prière sont repro-

duites ici dans un mouvement plus rapide parce que c'est l'ironie qui les emploie pour jeter du ridicule sur ceux qui priaient.

Les violons : *Oui vous priiez ; la^{b} la^{b} la^{b} sol.*

Vous gémissiez : si^{b} la$^{\natural}$ la^{b} sol ; et de même jusqu'à la fin de la Période.

Quatrième Période.

375. Les instrumens à archet continuent à plaisanter les autres de plus en plus vivement sur les grimaces et les contorsions qu'ils faisaient en priant.

A la cinquième mesure, ceux-ci poussés à bout disent avec humeur : *Ce n'est pas vrai, ce n'est pas vrai : non non, non non, non non* !

Cinquième Période.

376. La dispute continue, mais avec moins de chaleur.

Sixième Période.

La danse champêtre reprend et dure pendant toute la Période.

Septième Période.

La septième période devient très-tumultueuse.

Troisième Partie de la Symphonie.

La première et la seconde périodes sont telles que dans la première Partie de cette Symphonie. A la troisième Période, la Danse champêtre recommence

Quatrième Période.

377. Voici le moment de la crise la plus violente. La dispute se ranime, tous y prennent part. Elle s'envenime au point que l'on ne garde plus aucune mesure dans ses expressions. La fureur est peinte sur chaque figure et l'exaltation de la rage est portée à son comble.

Dans la peinture qu'*Haydn* fait de cette scène, on croit entendre bouillonner toutes les passions haineuses, et le mouvement qu'elles impriment porte le trouble dans l'ame des auditeurs.

Quel plus éloquent contraste *Haydn* pouvait-il amener ici que celui d'une prière qui était déjà entrée essentiellement dans son plan? Y a-t-il rien en effet de plus éloigné et de plus près à-la-fois que le délire furieux des passions qui semble faire croire à l'homme qu'il peut tout, et le sentiment de son néant qui le porte à se prosterner devant la divinité?

Que faut-il pour imposer silence à ces passions dont le fracas est si terrible?

Un coup de tonnerre : il se fait entendre.

Chacun saisi d'un nouvel effroi rentre dans le Temple; la Prière recommence.

Cependant les nuages se dissipent et avec eux la crainte; on abrège l'hymne commencé pour retourner à la danse. Mais cette fois parmi le fracas que la joie occasionne, on n'entend plus les accens de la discorde, la paix est rentrée dans les cœurs, les cris de la fureur sont remplacés par l'ivresse du contentement: tous sont heureux et le tableau d'*Haydn* est achevé.

CHAPITRE XLVII.

Des Variations et des Broderies.

578. L'art de *Varier un thème* et le talent de *broder un canevas* ne sont pas une seule et même chose. Le premier demande plus de science, l'autre plus de goût.

Ce n'est pas qu'il y ait beaucoup de savoir dans les Variations ni dans les œuvres de tel homme à la mode; mais il y a des effets, du goût et du charme, et c'est tout ce qu'il en faut pour séduire la multitude.

Pourquoi, malgré leurs imperfections, tels opéra et autres œuvres ont-ils tant de vogue ? C'est parce que les beautés qu'ils renferment sont de nature à être senties de tout le monde, et que leurs défauts, quoique graves et nombreux, ne peuvent être apperçus que de quelques-uns.

579. Les thèmes propres à être *variés* sont ceux qui ont le plus de naturel et de simplicité et qui ne sont que de peu d'étendue. Les petits airs, bien connus, sont ceux que l'on choisit de préférence, parce qu'on est sûr que le thème est dans la mémoire de chaque auditeur. Celui que nous prenons ici pour exemple est la Romance du *Barbier de Séville* : *Je suis Lin-*

dor. Les variations sont de *Mozart.* Voyez *pl.* 47, *fig.* A.

N. B. Nous avons peine à croire que la Basse du thème soit de *Mozart*; et ce qui nous fait penser ainsi, ce sont les fautes de composition qu'il renferme ; telle dans la seconde mesure, que *sol si*^{b} sous *mi*^{b} *fa* qui forment deux quintes, implicites ou cachées entre la Basse et le Dessus, $\frac{mi\,b\ fa}{sol\,la\,b\ si\,b}$, comme il est indiqué par les deux doubles croches à tête de blanches, ce qu'il faut éviter en faisant *sol mi*^{b} *si*^{b} en descendant, ainsi que nous l'avons marqué avec des petites notes dans la Partie de la Basse.

Il vaudrait mieux faire *sol*, *la*^{b} que *sol*, *mi*^{b}, *si*^{b}, parce que l'accord *la*^{b}, *ut*, *fa* remplaçant dans cette troisième mesure l'accord *si*^{b}, *ré*, *fa*, on éviterait une *Redondance* d'Harmonie qui résulte de ce que *si*^{b}, *ré*, *fa* frappe à la troisième et à la quatrième mesure, ce qui est défectueux, car la Dominante qui est destinée à rendre la modulation plus sensible ne doit ici se faire entendre qu'à la fin de l'Hémistiche, et pour amener le repos de la Tonique.

380. Il ne faut pas confondre la *Répétition* avec la *Redondance.* La première est fille du génie ou du sentiment ; la seconde est l'enfant de l'ignorance ou de l'inattention. La répétition bien placée rend plus sensible ce qui est destiné à faire de l'impression ; telle est celle qui a lieu à la sixième mesure, qui est la répétition de la cinquième.

Mozart a eu soin d'éviter dans ses variations la redondance que nous venons d'indiquer plus haut. Voyez la troisième mesure de la *fig.* C : il y a *la*^{b}, *ut fa*, et non *si*^{b} *ré fa.*

Observations. Pour rendre correcte la troisième mesure du thème, sans rien changer à la seconde, il faut l'écrire comme *fig.* B, car si l'on ne faisait que substituer la^b à si^b, le mi^b de la même mesure serait une faute après ce la^b.

381. La seconde faute qui se trouve dans le thème est moins grave que la première ; ce sont deux octaves par mouvement semblable entre la Basse et le Dessus qui se trouvent à l'endroit où il est écrit si^b mi^b, c'est-à-dire de la sixième à la septième mesure de la seconde Reprise de cet Air.

Pour éviter cette faute, il ne faut que faire précéder le mi^b de la septième mesure d'un demi-soupir. C'est le *sol* qui devrait naturellement frapper à la place de ce mi^b; mais pour cela il ne faudrait pas que le la^b fût dans l'une des Parties intermédiaires, mais à la Basse, sans quoi il y aurait deux octaves cachées entre cette Partie et la Basse, savoir, $\frac{la^b\ sol}{si^b\ sol}$ ce qui suppose *si* la^b *sol* à la Basse, et par conséquent la^b *sol* sous la^b *sol.*

382. Comment *Mozart* s'y est-il pris pour faire sa première Variation qui est *fig.* C, *pl.* 47 ?

Il s'est d'abord permis de supposer le thème comme *fig.* E, car c'est cette figure qui est véritablement le simple de la *fig.* C, et non pas la *fig.* A : nous allons le prouver.

Si *Mozart* eût voulu rappeler la noire qui commence le thème, il n'eût pas fait trois fois de suite $fa^\natural$ *sol*, $fa^\natural$ *sol*, $fa^\natural$ *sol*, car cela suppose *sol*, *sol*, *sol*, mais il eût varié cette noire en faisant $la^\natural$ si^b *ut* si^b comme *fig.* E, ou simplement $la^\natural$ si^b comme *fig.* D.

Pourquoi n'en a-t-il pas usé comme *fig.* D ? Parce

qu'il avait résolu de suivre l'usage ordinaire qui est de faire un *double* continu de huit doubles croches par mesure. Pour être plus fidèle au thème, il eût pu en user comme *fig.* G, où non-seulement la noire qui commence la première mesure est figurée, mais où celle pointée de la seconde mesure du thème l'est aussi, ce qui n'a pas lieu dans la *fig.* F qui suppose une noire et deux croches dans chaque mesure, et encore moins dans la *fig.* C qui suppose nécessairement quatre croches, comme *fig.* E.

Le simple de la *fig.* E étant dans la tête de *Mozart*, pour en varier les neufs premières croches, il n'a eu besoin que de diminuer de moitié (1) la valeur de chacune de ces croches, et d'ajouter à chacune d'elles la note au-dessous.

Aux quatre croches qui suivent, il a ajouté la note au-dessus; ensuite il a employé une note d'Harmonie, ce qui est indiqué *fig.* E par la petite note à tête de blanche.

Dans tout le reste de la Variation, ce sont toujours les mêmes moyens qui sont employés, et l'on ne peut en employer d'autres, à moins qu'on ne s'écarte du thème, comme il arrive dans une variation libre, telle que celle qui est *fig.* I.

383. Pour *doubler* chez les Français, ou *sminuire* chez les Italiens, il faut donc, en général, ajouter à chacune des notes du thème, celle de Mé-

(1) Les Italiens appellent *sminuire*, diminuer, l'art de varier ou de broder un air, parce que dans cette opération on diminue ordinairement la durée des notes du thème, et l'on en augmente la quantité en proportion.

lodie qui est à la seconde au-dessus ou au-dessous, ou celle d'Harmonie qui est à la tierce au-dessus ou au-dessous.

384. Quand on veut varier doublement une note avec la Mélodie, il faut prendre la note au-dessus et celle au-dessous comme *fig.* F, où, dans les quatre premières notes, le *si*♭ est varié par *la*♮ et *ut*, *la*♮ *si*♭ *ut si*♭. Quand on veut varier doublement une note par l'Harmonie, on prend également la note d'Harmonie qui est dessous ou dessus. Ainsi on varie *si*♭, venant de *si*♭ *sol mi*♭, par *si*♭ *sol si*♭ *mi*♭, ou par *si*♭ *sol mi*♭ *si*♭ ou par *si*♭ *mi*♭ *si*♭ *sol.*

385. On peut se servir à-la-fois des moyens que fournit l'Harmonie et de ceux que fournit la Mélodie, comme dans la *fig.* I, qui est une *Variation libre.* Dans la deuxième et la troisième mesures du Dessus de cette Variation, les notes d'Harmonie sont les blanches.

Au lieu de faire *mi*♭ *si*♭ *sol*, on peut donc faire *mi*♭ *ré ut si*♭ *la*♭ *sol*; au lieu de *fa ré la*♭ ou de *fa ré si*♭ *la*♭, on peut donc faire *fa mi*♭ *ré ut si*♭ *la*♭; et ainsi du reste.

386. Quand le Dessus a fait sa première variation, il est d'usage, pour former un contraste, que la Basse se saisisse du thème et le varie, ou tout au moins qu'elle en brode la Basse continue : c'est ce dernier parti que *Mozart* a pris ici, où il soutient l'accompagnement contraint de la basse d'un bout à l'autre de la *fig.* H. Il faut observer qu'il n'y a que le Rhythme ou pour mieux dire le mouvement de la Basse qui soit contraint, car le dessein de cette Basse n'a aucune uniformité.

Il y a plus de mérite à s'astreindre à un seul des-

sein qu'à en changer à volonté ; mais il vaut mieux intéresser par un dessein libre, qu'ennuyer par un dessein contraint.

A la septième mesure de cette variation, *Mozart* a fait deux quintes de suite, $\frac{sib}{mib}$ $\frac{lab}{ré}$ il est vrai que la seconde quinte est mineure, mais on doit l'éviter malgré cela, parce qu'elle se trouve ici dans la même Proposition musicale que la quinte juste qui la précède. Les doubles notes indiquent comment il faut éviter ces deux quintes, c'est par *sol la*^{b} *si*^{b} *ut la*$^{\natural}$ *si*^{b}. Par ce moyen on évite en même tems une redondance harmonique produite par l'accord *si*^{b} *ré fa la*^{b} et *si*^{b} *ré fa*.

Dans la douzième mesure de la deuxième reprise $\frac{mi\ b\ si\ b}{sol\ mi\ b}$ donnent deux quintes implicites $\frac{mib}{sol}$ $\frac{ré\ ut\ si\ b}{fa\ mib}$ qu'il faut éviter. A la treizième mesure il faut *si*^{b} *sol mi*^{b} *sol*, comme *Mozart* l'a fait à la huitième mesure de cette même reprise, parce que le *si*^{b} portant $^{6}_{4}$ est d'obligation en cet endroit, vu que c'est le premier des *deux retours* à la Tonique. On évite par ce moyen la *redondance* que forme la Basse du premier tems de la treizième mesure avec le premier tems de la douzième.

387. Dans des ouvrages tels que ceux de *Mozart*, qui sont faits pour servir de modèle, on ne devrait pas s'attendre à trouver de pareilles négligences, et il est d'autant plus utile de les faire remarquer, que l'ignorance pourrait vouloir s'appuyer d'une telle autorité. Mais il n'y a en Musique aucune autorité, parce qu'étant une langue naturelle, elle ne peut être soumise à l'usage : tout doit y être jugé d'après les lois naturelles de l'Harmonie, de la logique, du goût et du sentiment. Une expression employée

par un grand compositeur, ne doit pas être adoptée parce qu'il s'en est servi, mais parce qu'elle cadre avec les lois que nous venons d'indiquer. Jamais les lois du sentiment ou du goût ne peuvent blesser celles de l'harmonie ou de la logique, car elles ne sont qu'une plus heureuse application de ces dernières.

388. Le mérite d'une variation telle que celle que présente la *fig.* H, *pl.* 47, est d'être correcte, d'un doigté facile et d'un effet piquant.

Section II.

Des Variations libres.

389. Dans les *Variations libres*, on ne suit pas servilement le thème dans tous ses contours et sinuosités, on se contente d'en conserver assez et le rhythme et l'Harmonie pour que ce thème ne sorte pas de la tête de l'auditeur.

Dans ces variations, les compositeurs qui connaissent leur art, se créent un ou plusieurs desseins auxquels ils s'astreignent.

Ainsi, dans la *fig.* I, *pl.* 47, *Mozart* ne se livre pas au gré d'une imagination qui n'a que de la chaleur et de la vivacité; il asservit son génie à un dessein, et il établit un contre-point double à l'octave dans les endroits qui en sont susceptibles. Ce n'est pas là du fatras comme on en trouve dans beaucoup d'Airs variés, mais c'est de la science véritable, et qui n'est point pédante et lourde parce qu'elle est bien digérée.

390. Nous ne nous étendrons pas davantage sur le chapitre des Variations, parce que l'espace nous manque. Pour en avoir une idée complète, il faut

étudier celles qui sont faites par les véritables compositeurs tels qu'*Haydn*, *Mozart*, *Clementi* et quelques autres ; puis il faut comparer avec celles-ci les variations qui sont faites par ceux qui ont de l'instinct et point de science ; puis celles qui sont composées par ceux qui ont quelque savoir et point de génie, et alors on sera à portée de juger toutes les manières et de connaître ce qu'on doit imiter ou rejeter de chacune.

Section III.

Des Broderies.

391. La *Broderie* est la variation d'une ou de plusieurs propositions musicales, et la variation est la broderie d'un Air entier, ou tout au moins de l'une de ses Reprises.

On peut broder un Air entier, mais le Dessein de la broderie change ou peut varier à chaque proposition, tandis que celui de la variation doit être suivi aussi long-tems que le permet le thème.

392. Dans une suite de Variations, celle qu'on exécute *Adagio* est moins une variation qu'une broderie continuelle du thème, en ce que le dessein de cette broderie n'est pas suivi, mais change au gré de celui qui la compose, ou de celui qui l'exécute, car ce dernier enchérit souvent sur le compositeur.

L'*Adagio* qui est *fig.* K, *pl.* 47, est donc moins une Variation que la broderie d'un canevas.

Nous avons écrit le canevas sur la Portée supérieure, et la *Broderie* sur la Portée inférieure, afin que l'on puisse comparer l'un à l'autre.

393. La *Broderie*, ainsi que la *Variation*, peut être astreinte ou libre parce qu'elle peut également ou suivre servilement le dessein du thème, ou s'en écarter plus ou moins.

Dans les quatre premières demi-mesures de la *fig.* K, la broderie est à-peu-près astreinte. Elle est plus libre à la cinquième demi-mesure et dans la suivante, parce qu'elle s'écarte davantage du canevas.

394. Quand un passage est répété deux fois de suite dans le canevas, la gradation exige qu'on ajoute plus d'ornemens à la seconde fois qu'à la première.

Ainsi *fig.* L, la Broderie n°. 2, de *mi*^{b} *ré fa mi*^{b} l'emporte sur la broderie qui est n°. 1, et le n°. 3 l'emporte sur le n°. 2, et le n°. 4 sur le n°. 3.

On peut donc employer après le n°. 1, le n°. 2 ou le n°. 3 ou le n°. 4. Mais après le n°. 2, il ne faut pas employer le n°. 1, mais le n°. 3 ou le n°. 4, parce qu'il ne faut pas dire moins après avoir dit plus.

Ce serait donc méconnaître la valeur ou l'emploi des termes que de faire succéder le n°. 1 aux autres.

Mais on pourrait prendre la première demi-mesure du n°. 3 et la seconde demi-mesure du n°. 2, pour faire suite au n°. 1, et ainsi des autres, pourvu que le plus vienne toujours après le moins

395. Quand un Air est bien dessiné, quand il est en Musique ce qu'est un beau visage dans la Peinture, on ne saurait alors être trop sobre d'ornemens, ni trop difficile dans le choix de ceux que l'on emploie, car il est bien peu de chose que l'on puisse ajouter avec succès à une belle physionomie.

Cependant, si un Air a plusieurs couplets, quelles que soit la beauté et la pureté de son dessein, on peut

se permettre de le broder, non au premier couplet, mais au second et aux suivans.

Dans le premier, tout l'art du chanteur ou de l'Instrumentiste ne doit s'appliquer qu'à rendre avec autant de simplicité que de perfection, la Mélodie du thème.

396. Au contraire quand un *Air* est vague et n'a point de physionomie ou n'en a qu'une très-commune, alors il faut nécessairement prodiguer les ornemens, et couvrir par d'heureux accessoires la nullité du fond.

397. Il est des *Airs* écrits par de grands-maîtres pour d'habiles chanteurs qui n'ont qu'une demi-Mélodie, parce qu'on a réservé à dessein à l'exécutant la faculté d'ajouter selon ses moyens, son goût et sa sensibilité, tout ce que l'auteur s'est abstenu d'y mettre. Mais de tels Airs sont l'écueil contre lequel viennent échouer les chanteurs médiocres ou mauvais. Leur mal-adresse et leur mauvais goût, rappellent la fable de l'*Ane* et du petit *Chien*.

Est-il rien, en effet, qui ressemble davantage aux caresses de l'âne, que ces fredons et ces traits aussi mal imaginés qu'exécutés?

Ne forçons par notre talent,
Nous ne ferions rien avec grace:
Jamais un lourdaut, quoi qu'il fasse,
Ne saurait passer pour galant.

LA FONTAINE.

CHAPITRE XLVIII.

Des taches dans le soleil, ou des fautes et singularités condamnables qui se trouvent ça et là dans les ouvrages des grands maîtres.

398. Les fautes de métier échappées à la plume des grands Compositeurs, sont de deux espèces; celles contre l'Harmonie ou l'ensemble des Sons, et celles contre la Mélodie ou la succession des Sons.

Dans la *fig.* A, *pl.* 48, qui est tirée d'un Quatuor d'*Haydn*, il y a une faute puisqu'il s'y trouve deux quintes justes implicites de la seconde à la troisième mesure, où le Dessus descend de *ré* à *si*^{b} sur la Basse *fa mi*^{b}, ce qui donne implicitement $\frac{ré\ ut\ si\flat}{fa\ fa\ mi\flat}$. Pour éviter ces deux quintes, il ne faut que retarder le *si* par *ut* comme *fig.* B, *pl.* 48. Ces deux quintes doivent être évitées avec plus de soin ici que dans bien d'autres cas, puisque le *ré* y est note sensible, chromatique, et doit, en cette qualité, faire sa résolution sur *mi*^{b}, au lieu de descendre à *si*^{b}. Il y a donc dans $\frac{ré\ sib}{fa\ mib}$ une faute de logique, une inconséquence, indépendamment des deux quintes justes implicites.

Les deux Quintes implicites $\frac{ré\ ut}{fa\ fa}\ \frac{si\ la}{mi\ la}$. sont aussi une faute dont le célèbre Clementi aurait dû s'abstenir.

Les deux quintes implicites qui se trouvent dans $\frac{ut}{mi}\ \frac{si}{ré}\ \frac{la}{ut}\ \frac{sol}{}$, *fig.* H, *pl.* 48, m'étonnent d'autant plus qu'elles sont faites par un homme qui sort de l'école Allemande, dans laquelle on ne devrait pas tolérer de semblables fautes.

Associer M. *Van-Beethoven* aux grands maîtres auxquels nous prenons la liberté de faire quelques légers reproches, c'est prouver le cas que nous faisons de son talent. Personne, en effet, parmi les jeunes compositeurs actuels les plus distingués, ne promet autant que M. *Van-Beethoven*; mais nous voudrions qu'il fût plus difficile dans le choix et dans l'association de ses idées, et qu'en cherchant à être original, il évitât d'être bizarre. Nous desirerions aussi plus de charme, plus de sensibilité et d'amour dans sa Musique; car, si l'on doit étonner, ce n'est pas par des surprises ridicules ou fâcheuses, mais par des effets aussi beaux qu'inattendus. Ce n'est même que de loin en loin que l'on doit chercher à surprendre son auditoire; mais ce à quoi il faut viser sans cesse, c'est à lui plaire et à l'intéresser.

Dans la *fig.* I, on ne peut passer à la Basse d'*ut* à *sol*, sans manquer de conséquence, puisqu'en cet endroit la résolution de l'*ut* doit s'opérer sur *si*.

Mozart a commis la même faute que son élève dans un de ses beaux *Trios* faits pour un Piano, un Violon et une Basse, ce qui prouve que cette faute n'est pas considérée comme telle dans cette école, mais ne l'empêche pas non plus d'être une inconséquence déshonorante.

399. La *fig.* O, *pl* 48, offre une singularité remarquable; c'est un essai qu'*Haydn* a voulu faire; mais cet essai, comme bien d'autres essais, peut s'ap-

peler un excès, car il excède les bornes de la logique musicale que l'on doit respecter, et avec d'autant plus de scrupule qu'on est plus savant.

Les notes à tête de blanche indiquent les fautes que cet exemple renferme ; l'*ut* après *re*♯ chromatique est la première de ces fautes ; *la* après l'*ut*♯ chromatique, en est la seconde ; et le *sol* après la note sensible *si*, est la troisième ; voici comme je le prouve.

Le *re*♯ chromatique étant ascendant, ne peut être suivi d'*ut*, non plus que l'*ut*♯ de *la*. Le *si* diatonique étant pareillement ascendant en cet endroit, en qualité de note sensible et mélodique, il ne peut non plus être suivi de *sol*, sans qu'il n'y ait une faute de logique : donc il y a trois fautes inexcusables dans ces deux mesures. Pour qu'il n'y en eût point, il faudrait substituer ce qui est sur la portée supérieure à ce qui est sur la seconde portée de l'Accolade de cet exemple.

Par cette substitution on voit que l'*ut*, le *la* et le *sol* écrits avec des têtes de blanches, appartiennent à une seconde Partie, et non à celle qui fait *sol mi re*♯, *fa ré ut*♯, *mi ut si*.

400. La *fig.* D présente une faute de *Clementi*, c'est celle $\frac{ré\ fa}{ré\ sol}$♯. *Ré* et *fa*♯ étant dans la même Proposition, la Basse de ces deux notes ne peut être *ré sol*♯ ; car le Dessus et la Basse ne peuvent monter à-la-fois d'une octave sur une septième majeure, surtout quand ces deux intervalles n'appartiennent pas au même accord. Il faut éviter cette faute de la manière que nous avons indiquée dans la *fig.* DD. *pl.* 48.

401. La *fig.* G présente le saut $\frac{fa}{ut}\ \frac{ré}{fa}$♯ qui est une faute d'harmonie, car la partie qui fait *ut* sous *la* $^{6}_{4}$,

ut fa la fa, doit faire également *ut* sous *ré la fa*$^{\#}$ *ré*. Mais cet *ut*, portant un accord de Triton, demanderait à se résoudre sur *si*^{b}, et c'est probablement cette quarte et sixte *si*^{b} *mi*^{b} *sol* que M. *Clementi* a voulu éviter en employant le *fa*$^{\#}$ sous *ré la fa*$^{\#}$ *ré*; mais alors, au lieu de mettre *ut* sous *fa ut la fa*, il fallait mettre *fa*, par ce moyen le *fa*$^{\#}$ eût été légitime, au lieu qu'il ne l'est pas après la quarte et sixte *ut fa la*. Voyez le Rondeau de la belle Sonate en *ré* majeur de l'œuvre 42e de cet auteur. On ne saurait trop admirer cet ouvrage, qui est l'un des plus beaux de ce grand compositeur, et celui qui l'emporte sur tous les autres pour la science et la profondeur.

402. La *fig.* K offre une méprise de M. *Beethoven*; il varie l'*Air* que présente la portée supérieure par *ut*$^{\#}$ *ré ut*$^{\#}$ *ré*$^{\#}$ au lieu de *si ut*$^{\#}$, *si ut*$^{\#}$, et ainsi de suite : c'est manquer d'exactitude et composer comme ceux qui n'ont pas appris le contre-point, et M. *Beethoven* a donné de trop grandes preuves de savoir pour qu'on puisse soupçonner qu'il n'a fait que des études superficielles.

La *fig.* L est la correction de la *fig.* K.

403. Ce qui rend extraordinaire le cas que présente la *fig.* M, c'est le *fa*$^{\#}$ qui y frappe trop tôt de de la valeur d'une double croche; ce *fa*$^{\#}$ se fait remarquer par sa tête de blanche.

404. La *fig.* N semble présenter deux septièmes consécutives, et répétées plusieurs fois entre le Dessus et le second Violon; mais de ces deux septièmes $\frac{si^{b}}{ut}$ $\frac{ut^{b}}{ré^{b}}$ la seconde est véritablement une sixte, ainsi que le fait connaître la *fig.* O, par laquelle nous expliquons ce cas extraordinaire.

Mais, dira-t-on, comment le *si*♮ descend-t-il à *si*♭, au lieu de se résoudre par *ut*? Au moyen d'une ellipse, car un *si*♮ chromatique étant ascendant par sa nature, on ne peut lui donner pour conséquent *si*♭ qu'en retranchant l'*ut* qui devait lui succéder immédiatement. Dans tous les cas semblables, une Partie fait les fonctions de deux, mais à demi seulement. Ainsi donc la Partie qui fait *si*♮ ne devrait pas faire *si*♭, car ce *si*♭ appartient réellement à une autre Partie, et le violon qui fait ce *si*♭ devrait faire en même tems l'*ut*, ainsi qu'il est marqué dans la *fig.* P, *pl.* 48.

Haydn ne s'est donc pas compris ici, ou n'a pas voulu se faire comprendre.

La *fig.* Q offre un autre cas assez singulier.

Haydn s'y permet de mettre, sous le premier et le troisième tems, la basse du deuxième et du quatrième; et sous le deuxième et le quatrième tems, la basse du premier et du troisième : en sorte que les *mi*♭ de la Basse frappent sous les *fa*✻ du Dessus, et les *ré* sous les *sol*. Mais quoique le *si*♭ du second violon pallie un peu le défaut d'ensemble qui règne entre la Basse et le Dessus, je ne conseille à personne de suivre un tel exemple, car ce qu'on pardonne à *Haydn*, qu'on n'ose juger, on ne le pardonnerait pas à tout autre.

Qui a pu conduire ce grand compositeur à préférer ici *mi*♭ *ré* à *ré mi*♭? C'est qu'il a voulu prolonger le mouvement contraire entre la Basse et son Dessus comme on en voit la preuve *fig.* R. Ainsi la basse qui fait *ré mi*♭ sous *si*♭ *la*♮, fait ensuite *mi*♭ *ré* sous *fa*✻ *sol*.

Nous pourrions faire appercevoir beaucoup d'autres taches, soit dans le soleil *Haydn*, ou dans les astres moins grands et moins lumineux que lui; mais celles

que nous indiquons suffisent pour faire trouver toutes les autres.

CHAPITRE XLIX.

De l'Accord de la Poésie avec la Musique.

405. La Poésie peut-elle s'accorder en tout et partout avec la Musique ? Non : dans cette aimable alliance, comme dans le mariage, les parties contractantes ont des sacrifices mutuels à se faire.

Qui s'oppose à ce que cette union soit parfaite ? La nature même de la Musique qui, n'étant point une langue de convention, diffère de toutes les langues convenues entre les hommes. En quoi consiste principalement cette différence ? En ce qu'en Musique la Proposition la plus simple n'a que deux membres, tandis que la proposition grammaticale, dans quelque langue que ce soit, en a au moins trois, à moins qu'il n'y ait une ellipse. Ces trois membres sont le sujet, le verbe et l'attribut, ou le substantif, le verbe et l'adjectif.

Ce qui augmente prodigieusement cette différence, c'est que chaque tour oratoire diffère plus ou moins de l'énonciation élémentaire et primitive de la pensée et par conséquent de la proposition musicale. On

pourrait néanmoins concilier la Poésie avec la Musique, si les articulations de la parole pouvaient, sans inconvénient, acquérir la même rapidité que les sons non articulés de la voix; car les propositions mélodiques pouvant se multiplier à l'infini, sans rien changer aux propositions harmoniques, on pourrait ajouter autant de notes que l'exigerait la quantité des syllabes. Mais malheureusement l'on marche ici entre deux écueils. Si la parole est trop lente, les membres de la proposition grammaticale étant très-éloignés les uns des autres, l'esprit a beaucoup de peine à en saisir la suite et l'ensemble.

Si la parole est trop rapide, le chanteur, occupé des articulations trop pressées de la langue, ne peut alors soigner son chant; et celui qui écoute, trop occupé à suivre les mots que le chanteur prononce avec une vîtesse extrême, ne peut savourer la musique qui les accompagne, et qui devrait en exprimer les idées.

406. Il y a deux choses bien distinctes à considérer dans la poésie comme dans la prose, savoir la Prosodie et le sens des mots.

Pour que la Musique pût toujours s'accorder avec la durée des syllabes, il faudrait qu'elle n'eût d'autre rhythme que celui de ces syllabes elles-mêmes. Mais les paroles n'ayant le plus souvent aucune allure régulière, n'ont par conséquent point de *rhythme*; car un *rhythme* suppose de la symétrie entre les Parties d'un vers, comme le vers suppose une symétrie, une semblable mesure entre un vers, et celui qui y correspond. Dans la langue Française, par exemple, les vers de la même mesure ont bien la même quantité de syllabes, mais les syllabes n'ont jamais ou presque jamais la même

durée entre elles : en sorte que tel vers, qui est censé être de la même mesure qu'un autre, se trouve cependant d'une durée ou plus longue ou plus courte. Que fait le compositeur qui a deux vers de cette espèce à mettre en Musique? Il les rend souvent égaux mais c'est aux dépens de la *Prosodie* et de la *Déclamation* : aux dépens de la *Prosodie*, en allongeant les syllabes brèves; aux dépens de la *Déclamation*, en mettant trop d'espace entre un mot et celui qui le suit.

Afin d'éclaircir ces notions, prenons pour exemple le premier Air d'*Orphée*, *fig.* A, *pl.* 49.

Objet de mon amour,
Je te demande au jour,
Avant l'aurore.
Et, quand le jour s'enfuit,
Ma voix, pendant la nuit,
T'appelle encore.

N. B. Dans ces vers, toutes les syllabes surmontées d'une barre comme celle-ci —, sont longues; les autres sont brèves. Voyons si *Gluck* en a suivi la prosodie.

407. Il débute par une faute, car, dans *objet* la première syllabe étant brève, il faut qu'elle porte sur un *tems faible* ou sur la *portion faible d'un tems*, ainsi qu'il est indiqué dans la Portée au-dessous.

408. La seconde syllabe d'*objet* étant longue, elle doit porter sur le tems fort ou sur la portion forte d'un tems. Le *fa* qui est sur cette syllabe est bien

la portion forte du second tems de la mesure, mais ce *fa* n'en est pas moins une faute; et voici pourquoi, c'est qu'il n'est qu'une note de passage ou de mélodie, et que la seconde syllabe d'*objet* doit porter ou se prolonger sur une note d'Harmonie, et comme il est indiqué au-dessous. Assurément, ce n'est pas *Gluck* qui a fait cette faute, c'est le poëte qui a parodié les paroles Italiennes sur lesquelles cet Air a été composé.

409. S'il y avait *démon* au lieu de ces deux monosyllabes *de mon*, la Musique de Gluck marcherait *prosodiquement* avec les paroles; mais le pronom *mon* ne peut être séparé d'*amour* dont il est l'adjectif, sans former un non-sens, et c'est pour l'éviter que j'ai répété au-dessous le mot *objet;* par ce moyen ces mots *de mon amour* sont suffisamment rapprochés

410. *Je te de* est encore un non-sens, il faut dire *Je te demande* en prononçant je te demand-*and*-de *au* jour, c'est-à-dire qu'il faut que le *d* qui ne se fait pas entendre sous le *sol* se fasse sentir sous le *la*. La syllabe *a* du mot *avant* étant brève elle ne peut être placée que sur un tems faible ou sur la seconde partie d'un tems fort, comme on le voit au-dessous.

Dans la répétition de ce mot l'*a* est encore placé de la même manière et devient plus ridicule parce qu'il occupe les trois Tems de la Mesure.

411. *Et quand* forment encore un non-sens. L'*et* doit être séparé de *quand*, car cette conjonction *et* n'est pas un lien qui attache ce qui précède à *quand*, mais à ces mots : *ma voix pendant la nuit t'appelle encore.*

Quand doit donc être séparé d'*et* et lié avec *le*

jour, comme *le jour* avec *s'enfuit*, car *le jour* étant le nominatif du verbe s'*enfuir*, il ne peut en être séparé sans qu'il n'y ait une faute de phrase.

Dans *ma voix*, *ma* est bref: faire *ma* long est donc une faute. Dans t'*appelle*, la première syllabe est brève et ne doit pas se placer sur le frappé de la Mesure.

Objection. On me dira sans doute: *Malgré toutes vos observations, je trouve le chant de Gluck préférable à celui que vous y substituez*; et moi aussi je le préfère, comme ayant un *Rhythme* plus régulier et plus favorable au chant: mais cela ne détruit pas la justesse de mes observations; cela prouve seulement que le poëte devait mieux faire cadrer ses vers avec cette Musique, car on ne peut contester que ceux-ci s'y adaptent assez mal, du moins par rapport à la Prosodie et au Phrasé.

412. Est-il facile de composer des paroles sur de la Musique déjà faite de manière à ce qu'elles s'accordent parfaitement avec cette musique sous le rapport du sens des mots, comme sous celui de leur prosodie et de leur déclamation? Non: cela est au contraire d'une difficulté extrême.

Il n'est guères moins difficile de bien mettre des paroles en Musique, quoique de nos jours tout le monde s'en mêle. En effet, il n'est point un petit écolier qui sache à-peu-près noter un Air, qui ne veuille par une *Romance* de sa façon, prouver à l'univers la sublimité de son génie.

Malheureusement cette Romance qu'il croit enfanter avec son génie, il ne l'enfante qu'avec sa mémoire, car elle a déjà été faite mille fois cette fameuse Romance: il ne fait qu'en tronquer le dessein

et déranger l'Harmonie. Ce sont cependant les gens de cette force qui s'érigent en juges suprêmes des grands-maîtres. *O Stulti!*....

Il est si rare de voir régner un accord parfait entre la Musique et les paroles, que parmi les divers Morceaux que l'on pourrait prendre pour modèle, il n'en est peut-être pas un où il ne se trouve quelque faute, soit contre la vérité d'expression, soit contre la mesure de la Prosodie, soit enfin contre la mesure de la Déclamation.

413. Ce n'est guère que dans le Récitatif obligé que la Musique et les paroles s'accordent complètement.

Dans ce genre, le compositeur n'a pas grand mérite à respecter la Prosodie et la déclamation puisque la Musique n'y a point d'autre Rhythme que celui des paroles, ni d'autre mesure que celle de la déclamation elle-même. La difficulté consiste à être vrai d'expression et avec l'expression même, car si la note tombe avant ou après le mot qu'elle exprime, c'est un défaut.

Il ne suffit donc pas que la Musique soit expressive, il faut qu'elle le soit en même tems que les paroles.

414. On ne doit pas vouloir exprimer chaque mot du Récitatif, mais seulement ceux qui sont susceptibles d'être peints par la Musique ; on se contente pour les autres d'en suivre la mesure comme prosodie et comme déclamation.

Analysons le Récitatif tiré de l'opéra d'Orphée que présente la *fig.* B, *pl.* 49.

415. Comme cette répétition du mot *Eurydice* est éloquente !

La première fois *Gluck* ne peint sur ce nom et par *ut ré mi*^{b}, que la tristesse et le malheur d'*Orphée*.

Mais dans la répétition de ce nom si cher sur *la*^{b} *sol fa*, on sent que le désespoir d'avoir perdu son *Eurydice* et la crainte de ne la jamais retrouver, s'emparent à-la-fois du cœur de ce malheureux amant.

Comme *la*^{b} *la*^{b} *la*^{b} *sol sol* peignent bien ces mots : *ombre chère* ! Ceux-ci : *Ah* ! *dans quels lieux es-tu* ne sont pas rendus avec moins de justesse.

416. *Objection.* Mais, dira-t-on, quelles preuves apportez-vous de ce que vous dites là ?

Si vous êtes assez mal organisé pour ne pas entendre le langage de *Gluck*, il est presqu'inutile d'entrer en explication avec vous, car c'est parler des couleurs à un aveugle-né.

Cependant nous allons essayer de vous faire connaître ce que le sentiment devrait vous révéler.

417. Quand on appelle quelqu'un, on élève ordinairement la voix, mais quand on l'appelle avec la tristesse dans l'ame et dans un moment d'abattement on l'élève moins, et au lieu de dire *ut ré mi mi*, on dit *ut ré mi*^{b} *mi*^{b} : oui, c'est ce demi-ton *ré mi*^{b} qui fait tout le prix et la justesse de cet appel d'*Eurydice*. Mais pourquoi, à la seconde fois, *Gluck* n'élève-t-il pas aussi la voix, et ne dit-il pas *fa sol la*^{b} *la*^{b} au lieu de dire *la*^{b} *sol fa fa* ? Parce que c'est moins l'appel d'*Eurydice* que *Gluck* veut alors exprimer, que le désespoir qu'*Orphée* éprouve de l'avoir perdue, et l'on sait que le désespoir s'élève d'abord et tombe ensuite ; *la*^{b} *sol fa fa*.

418. L'idée d'*ombre* entraînant l'idée de souter-

rain, de région plus basse que celle que nous habitons, c'est dans les tons graves de la voix que *Gluck* a dû en chercher l'expression. Et comme les ombres inspirent une sorte de crainte et de respect religieux, et que leur démarche est censée être grave, *Gluck* a dû donner aux deux *la*^{b} qui peignent ce mot une durée assez longue.

419. Il monte à *ré*, après *ombre chérie*, pour exprimer l'exclamation *ah!* ce qui est parfaitement convenable, et il monte ensuite de *ré* à *sol* par ces mots *dans quels lieux*, moins pour demander quel lieu habite Eurydice que pour la supplier avec ardeur de faire cesser une absence qu'il n'a plus la force de supporter.

A la fin de cette phrase interrogative, il redescend à *ré mi*^{b}. Ce *m*^{b} qui est naturellement dans le mode mineur, sert ici merveilleusement *Gluck*, parce que le demi-ton *ré mi*^{b} dont le *mi*^{b} est la tierce mineure de la Tonique, a une expression de sensibilité et de douleur qui donne autant de vérité que d'énergie à ce que dit *Orphée*.

420. Il est d'autres Récitatifs où *Gluck* a moins heureusement employé la tierce mineure et où la tierce majeure aurait, selon nous, bien plus de justesse et de vérité d'expression. Ces mots *ton époux* signifiant ici celui qui t'aime, et qui est malheureux puisqu'il t'a perdue, sont bien exprimés par *ut ré mi*^{b} et *gémissant* on ne peut mieux aussi par *ut si*^{b} *la*$^{\natural}$ où le demi-ton descendant *si*^{b} *la*$^{\natural}$ peint le gémissement d'autant mieux que le *la*$^{\natural}$ forme une fausse quinte avec le *mi*^{b} qui précède et une tierce mineure avec l'*ut*.

Interdit, *éperdu*, ces deux verbes sont aussi très-

bien peints par *la*♮ *la*♮ *ut mi*♭ *mi*♭ *ut*, du moins autant qu'ils peuvent l'être, étant aussi rapprochés qu'ils le sont ici.

Quand on est éperdu, l'ame semble aller et revenir plusieurs fois d'une pensée à l'autre, comme lorsqu'on est perdu on va et revient plusieurs fois sur les mêmes traces. C'est ce que *Gluck* exprime ici par *la*♮ *la*♮ UT, *mi*♭ *mi*♭ UT. Il avait dit précédemment *ut ré mi*♭, *ut si*♭ *la*♮.

421. C'est sur *sans cesse* qu'il élève la voix et non sur *demande*, et c'est par conséquent sur ces Notes *sans cesse*, qu'il exprime, *te demande*. Il descend après, puis remonte pour marquer qu'*Orphée* demande son *Eurydice* à tous les objets, dans tous les lieux, *à la nature entière*.

Le *mi*♭ qui porte sur la seconde syllabe de *nature*, rappelle que c'est avec la douleur d'un amant infortuné qui a perdu son épouse qu'il l'a demande à tout ce qui existe, et non avec la joie d'un époux heureux qui parle de l'objet qu'il adore à toute la nature.

« Les vents, hélas! emportent ma prière. »

422. Exprimer le bruit et le sifflement des *vents* est bien du ressort de la Musique, mais il n'appartient pas à la voix de s'en charger, c'est l'office des instrumens tels que les violons, car les instrumens à vent tels que les Clarinettes et le Hautbois exprimeraient mal le bruit des aquilons ou le mouvement léger des zéphyrs. La flûte pourrait se rapprocher du zéphyr et le Basson de l'aquilon, mais ce n'est que mêlés aux instrumens à archets qu'ils peuvent s'employer à cet usage. Ce sont les premiers

violons que *Gluck* a chargés ici de ce ministère, et il en a fait des zéphyrs et non des aquilons, vu que le mouvement en est lent. Le Hautbois fait écho pour *ré fa sol la♭ fa ré ut si♮* seulement.

423. *Sol la♭* placés sur *hélas*! donnent beaucoup d'énergie à cette exclamation, *emportent ma prière* sont bien exprimés aussi; mais ce qu'on doit reprocher à *Gluck*, c'est qu'en répétant ces derniers mots il dit *emporte ma*, car en s'arrêtant sur *ma* il forme un non-sens d'autant moins excusable qu'il est inutile. Nous concevons bien que l'idée de ce grand-maître a été de répéter les deux notes *fa♯ sol*, *fa♯ sol* qui ont beaucoup d'expression, mais la langue s'y opposant formellement, il lui devait ce léger sacrifice. Il aurait pu finir comme nous l'indiquons *fig.* C, *pl.* 49.

Analysons maintenant l'Air : *J'ai perdu mon Eurydice. Fig.* D, *pl.* 49.

424. *J'ai perdu* est bien; mais *mon Eu* est mal, puisque cela forme un non-sens ou un faux sens. Il faut dire :

J'ai perdu mon Eurydice; et non pas : *J'ai perdu mon Eu.*

Rien n'égale est bien; *-le mon mal*, est fort mal. On doit dire :

Rien n'égale mon malheur.

Sort cru est encore un mauvais sort que l'on fait éprouver à la langue. Il faut : *sort cruel.*

Les autres fautes contre la Prosodie qui se trouvent dans ces Airs, sont indiquées dans la version qui est sous celle de *Gluck.*

425. Pour prosodier parfaitement, il faut que toute *syllable longue* soit sur un tems où l'on puisse frap-

per, et par conséquent, sur un tems fort ou sur la première portion d'un tems faible. Voyez E, F, G, H, *pl.* 49.

426. Il faut que la syllabe brève porte sur un tems où l'on puisse lever, et par conséquent, sur un tems faible ou sur la seconde moitié d'un tems fort, ou sur le tiers ou le quart, ou sur le huitième de ce tems, comme *fig.* I, K, L, M, et jusqu'à Y inclusivement.

427. La *syllabe longue* peut porter sur deux ou sur trois notes, comme *fig.* Z et AA.

428. La syllabe brève ne devrait généralement porter que sur une seule syllabe, comme la première syllabe du mot *pitié*, dans les exemples Z et AA.

Il faut donc préférer de faire trois notes sur la *syllabe longue*, comme *fig.* AA, à faire deux notes sur chaque syllabe, comme *fig.* BB, vu que lorsque l'on met deux notes sur la brève, cela dénature les paroles; car que veut dire *prends pi ?*

Pénétré de la vérité des principes que nous établissons ici, si l'on ouvre une Partition, ou si l'on scrute un morceau de Musique vocale quelconque, on sera étonné du nombre de fautes contre la prosodie, évitables ou inévitables que l'on y rencontrera. Qu'en faut-il conclure ? Que la Musique doit des sacrifices à la prosodie, mais qu'ils doivent toujours être les plus petits possibles, et qu'il ne faut pas confondre ces sacrifices, avoués par la raison, avec les bévues que l'ignorance de la Musique ou de la Prosodie font journellement commettre.

429. Le poëte lyrique devrait s'exercer beaucoup

à varier ses rhythmes, car c'est de lui que dépend la variété de la musique, quand toutefois le Musicien respecte la mesure des paroles, et comme prosodie et comme déclamation.

Je dis, quand le Musicien respecte la Prosodie, car s'il en use, par exemple, comme *Della Maria* dans la Romance du Prisonnier, le poëte n'a pas besoin de se gêner.

Voici les fautes contre la langue française qui se trouvent dans cette Romance dont la *fig.* CC contient deux versions, celle de *Della Maria* et la nôtre.

La première faute est de s'arrêter après *lorsque dans une* ; la seconde après *ce jeune homme est* ; la troisième est de s'arrêter après l'article dans *mon cœur guidé par la* ; la quatrième est de faire de la première syllabe de *compatir*, une longue, et ainsi de suite, ce qui présente au total ce qui suit :

Lorsque dans une — tour obscure
Ce jeune homme est — dans la douleur,
Mon cœur guidé par la — nature,
Doit com — patir à son — malheur,

Le reste de la Romance est correcte, hors que la syllabe *a d'amour* est rendue longue.

Je préférerais qu'il y eût cinq doubles croches au lieu de quatre sur *la*, puisque l'on se permet d'en user de la sorte envers un article, afin qu'il n'y en eût qu'une seule sur la première syllabe de *pitié* qui est brève.

Objection. Mais si l'on veut respecter la prosodie, ainsi que vous le faites dans votre version, adieu le rhythme de cette Romance, il disparaît de la Partie vocale et se réfugie à peine dans les Parties instru-

mentales. Cela est vrai, mais il faut de toute nécessité que la langue Française, ou la Musique, soit ici sacrifiée l'une à l'autre.

Il paraît qu'en cette occasion le public a consenti au mutilement de la langue, puisqu'il a si fort applaudi la musique de cette romance. Il est vrai qu'un million d'autres mutilations de cette espèce l'avait préparé à être témoin de celle-ci sans en être révolté. Quand les hommes ont du plaisir, ils jouissent la plupart, sans s'inquiéter s'il est quelque chose de répréhensible dans ce qui les charme. Il n'en est pas ainsi de ceux qui savent en même tems et juger et jouir.

Ceux là ne peuvent voir sans regret estropier la langue par le Musicien, si le Poëte manque de correction.

Par exemple, ils entendent dire avec peine à la jeune personne qu'elle devient triste *tout le jour*; car ils trouvent que cela a bien de la peine à venir. On peut, dans le langage très-familier, devenir triste *pour tout le jour*, mais non pas *tout le jour*.

La *fenêtre discrette* qui se trouve au second couplet les offusque aussi beaucoup. Ils ne peuvent penser que cette indiscrétion soit échappée à M. *Duval*, cet aimable auteur de plusieurs charmantes pièces; mais ils disent que c'est à lui à empêcher qu'on ne la commette au théâtre.

Si par hasard *discrette* se rapportait à la jeune *Rosine* et non à la fenêtre qui peut-être *secrette*, mais non *discrette*, on dirait alors que M. *Duval* aurait dû faire observer à son *Musicien* que cet adjectif *discrette*, étant entre deux virgules, il fallait que la Musique le fit comprendre à ceux qui écoutent,

afin que ces derniers ne fassent pas rapporter à la fenêtre l'épithète qui appartient à *Rosine* (1).

430. Le Poëte lyrique qui serait tel que je le conçois, serait sans doute le premier des Poëtes, puisqu'au mérite et au génie qu'exigent tous les autres genres, il réunirait cette flexibilité de talent qui se prête sans effort et sans jamais faire souffrir la raison, à tout ce que demande l'oreille quant au choix des mots et à la distribution des longues et des brèves.

C'est dans la poésie lyrique que l'on doit sur-tout *fuire des mauvais sons le concours odieux*, et c'est dans ce même genre de poésie que le rhythme n'est point une gêne imposée arbitrairement au poëte, mais une obligation réelle qu'exige son alliance avec la Musique, cette langue qui est symétrique et rhythmique par essence.

431. Rien n'est plus propre à bien faire entendre et comprendre les paroles, qu'une Musique qui s'accorde avec la Prosodie. Si l'on n'entend pas les trois quarts des mots chantés, c'est autant la faute du compositeur que celle du chanteur.

432. Chacun des Morceaux d'un opéra devrait être rhythmé différemment de celui qui le précède ou le suit: par ce moyen, le compositeur n'aurait pas besoin d'estropier la langue pour varier les rhythmes.

Je sens que c'est imposer aux poëtes français une

---

(1) On ne peut parler de ce rôle sans se rappeler le succès qu'y a obtenu l'inimitable Madame *St.-Aubin*. *O Préville*, *Molé*, *Comtat*, *St.-Aubin!* La nature a brisé vos moules: quand en formera-t-elle de nouveaux? Sera-ce dans cent ans ou dans mille?

tâche terrible qu'aucun d'eux n'a encore remplie; mais c'est le seul moyen de faire régner entre la Musique et la Poésie une union charmante dont il naîtrait nécessairement les fruits les plus doux.

433. Il n'est pas nécessaire que tous les vers d'un couplet, comme ceux de la Romance d'Ariodant, soient rhythmés de la même manière; il suffit que ceux qui doivent se correspondre dans la Musique, offrent cette symétrie : peut-être même est-ce un défaut que de ne pas croiser ses *Rhythmes* comme on croise les *rimes*; car dans un Morceau rhythmé tout entier de la même manière, la Musique ressemble trop alors à une pièce de mécanique qui ne marche que par ressorts.

Puisque nous parlons d'*Ariodant*, l'un des plus beaux ouvrages de *M. Méhul*, saisissons cette occasion de rendre hommage aux talens supérieurs de ce compositeur plein d'énergie. Son école paraît être à quelques égards une extension de celle de *Gluck*. Aucun des *Duos* des trois grands musiciens tragiques *Gluck*, *Piccini* et *Sacchini* ne produit l'effet de celui d'*Euphrosine*. Il y a dans ce Morceau un nouveau développement des grands moyens qui existent dans l'orchestre.

Je conviens que ce *Duo* a fait faire beaucoup de mauvais bruit à ceux qui ont voulu imiter *M. Méhul* sans avoir ni sa science ni son génie, mais si le singe copie l'homme d'une façon ridicule et maussade, est-ce la faute de l'homme ou du singe?

Il nous semble qu'*Adrien*, *Euphrosine*, *Phrosine* et *Mélidore*, *Ariodant* et *Stratonice* décideront la postérité à placer *M. Méhul* entre *Gluck* et *Sacchini*, mais plus près de l'Allemand que de l'Ita-

lien. L'*Irato*, *une Folie* et plusieurs autres ouvrages comiques ou bouffons, ne feront pas placer *M. Méhul* à côté de *MM. Grétry*, *Monsigny*, *Philidor* et *Duni* car c'est une autre école ; mais ils lui mériteront une statue à part que l'on pourra ériger sur les frontières de l'Allemagne, de l'Italie et de la France.

M. Méhul est l'un des compositeurs qui prosodient le mieux, et cela ne doit pas étonner, puisque c'est l'un des Musiciens les plus instruits de nos jours.

M. Le Sueur que nous estimions beaucoup comme grand compositeur, bien avant même qu'il n'eût donné ses magnifiques *Bardes*, est aussi l'un des auteurs que l'on peut indiquer comme modèle à suivre pour la Prosodie. Nous ne nous permettrons pas de désigner d'avance la place qu'il doit occuper dans le temple de Mémoire ; mais où ne doit pas le faire arriver le noble desir de plaire à la plus aimable des Impératrices et aux plus grands des Potentats ?

CHAPITRE L.

Récapitulation générale ou Analyse succincte de cet ouvrage.

D'APRÈS quel système, d'après quelles bases, d'après quels principes cet ouvrage est-il fait ? Quels sont les nouveaux apperçus, les nouvelles décou-

vertes et les vérités neuves qu'il contient? C'est là ce que je me propose d'examiner rapidement dans ce chapitre.

Présenter la *science musicale* comme un édifice somptueux dont toutes les parties se soutiennent et s'éclairent mutuellement; tel a été mon dessein. Mais pour remplir ce dessein qu'ai-je trouvé de fait, qu'ai-je eu à faire?

Disons-le franchement. La Musique n'avait point de théorie; mais seulement une nomenclature et des règles éparses qui portaient, non sur des principes, mais sur des exemples. Pour établir la théorie que j'ai l'honneur d'offrir ici au public, j'ai eu d'abord à étudier la nature de la Musique, et en approfondissant cette matière, j'ai reconnu que la Musique n'est autre chose qu'une langue, non de convention comme celles que parlent les divers peuples, mais une langue naturelle et par conséquent de tous les tems et de tous les pays. C'est à prouver cette vérité que j'ai employé mon premier chapitre.

Quels sont les élémens de cette langue? Sont-ce des sons arbitraires et convenus? Non, car la Musique ne serait alors qu'un langage de convention. Quels sont donc ces Sons? Ceux que produit la résonnance une et multiple de tout corps sonore bien conformé.

Qu'est-ce que c'est qu'un corps sonore? C'est une corde d'instrument (1), une cloche, une lame ou

(1) Pour faire cette expérience, il faut prendre l'une des Notes de l'octave la plus grave du Piano afin que les harmoniques soient moins aigus, et par-là plus sensibles.

barre d'acier ou d'autre métal quelconque, tout corps enfin qui raisonne assez clairement pour qu'on distingue en même tems que le son principal, les sons concomittans qui l'accompagnent naturellement.

C'est là ce que j'appelle le *Type* naturel de la Musique. Mais ce Type ne produit pas seulement les trois Notes qui forment l'accord parfait majeur et leurs octaves, ainsi que l'a établi le célèbre *Rameau* et que l'ont répété d'après lui d'*Alembert*, *Rousseau* et mille autres échos moins respectables; mais, en outre de ces trois notes, ce Type fait entendre clairement et distinctement la septième mineure et la neuvième majeure, plus leurs octaves. Quant à la onzième et à la treizième elles échappent à toutes les oreilles, et c'est moins *de auditu* que je les y suppose, quoique je croie les avoir entendues plusieurs fois, que par raisonnement et analogie. Mes expériences par rapport à la 7e. et à la 9e. s'accordent parfaitement avec celles de M. *Sulzer*.

Mais, une conséquence essentielle et immédiate que personne n'a tirée du résultat de cette expérience c'est que toute Corde, considérée comme génératrice des autres Cordes du Ton, est une *Dominante* et non pas une *Tonique*.

Il n'est donc pas vrai, comme on le répète d'après *Rameau*, que la Dissonnance n'est pas dans la nature, puisque la septième et la neuvième y sont ainsi que la fausse quinte et, par renversement, toutes les dissonnances harmoniques. Il n'est pas vrai non plus que l'Harmonie soit une invention barbare, quoique le philosophe qui voulait nous faire marcher à quatre pattes l'ait affirmé positivement,

et cela pour déprécier la Musique des modernes, et rehausser le Plain-chant rhythmé des Grecs. (1)

La bonne Musique des modernes est sans contredit la Musique par excellence, la Musique dans sa maturité et son degré de perfection. Celle des Grecs, comme tout le prouve, était la Musique dans son enfance; et si elle a produit de si grands effets, on doit songer que c'est dans le tems où les murs de Thèbes se formaient d'eux-mêmes au son de la lyre d'Amphion.

D'ailleurs pour émouvoir l'homme et sur-tout la multitude, il ne faut qu'un chant naturel, simple et bien cadencé, tel qu'une marche militaire, une marche religieuse ou un Air de Danse, sur-tout quand à cette Musique il se mêle des souvenirs précieux ou des cérémonies augustes ou pompeuses.

On doit considérer aussi que l'effet de la Musique est d'autant plus grand qu'elle agit sur des organes plus neufs et moins habitués aux sensations qu'elle procure. Les miracles qu'on raconte de la Musique des Grecs doivent donc être relégués dans les contes de bonne femme ainsi que tous les faux miracles dont l'antiquité est pleine, ou bien il faut en réduire l'hyperbole, l'excessive exagération à sa juste valeur. Ainsi quand on nous dit qu'*Amphion* bâtit les murs de Thèbes au son de sa lyre, l'on doit entendre que, pour encourager au travail ceux qui bâtissaient ces

---

(1) Je le nomme Plain-chant rhythmé parce que, d'après *Rousseau* lui-même, cette Musique n'avait d'autre mesure que celle des paroles, ni d'autre harmonie que l'octave ou l'unisson.

murs et qui aimaient la Musique, on leur procurait le plaisir d'entendre Amphion pincer sur sa lyre des Airs que ces maçons se plaisaient à écouter. Ne voit-on pas chaque jour nos ouvriers se faire régaler d'un Air de Vielle ou d'Orgue ambulant? Dira-t-on pour cela que *nos souliers se font d'eux-mêmes au son de l'Orgue de nos Savoyards?*

Un poëte Grec ou Gascon le dirait indubitablement.

Mais sans blesser la vérité, on pourrait au moins dire que nos souliers se fabriquent, non d'eux-mêmes, mais par nos cordonniers, au son de la Vielle ou de l'Orgue.

A-t-il été nécessaire que l'on connût le Type musical pour établir le système de la Musique? Non, car il paraît que l'antiquité si riche en faux miracles a ignoré le phénomène physique de la résonnance à-la-fois une et multiple du corps sonore, de même qu'elle a ignoré la décomposition du rayon solaire. Comment a-t-elle pu y suppléer? Cela est tout simple à expliquer.

La nature aurait en vain placé pour nous le Type du système musical dans chaque corps qui résonne, si elle ne nous avait en même tems organisés d'une manière conforme à ce système. Or, si l'homme est organisé conformément à ce système, il a donc pu l'établir, non d'après ses idées et son imagination, mais en consultant ses organes et d'après ses propres sensations.

Les modernes, confondant la Gamme avec les huit cordes graduelles qui forment l'octave diatonique de la Tonique, ont par cette erreur composé leur Gamme *ut ré mi fa sol la si ut* de deux téträ-

cordes disjoints, et introduit par-là le triton à la place de la fausse quinte, ce qui prouve évidemment que, dans cette Gamme, on a, comme on dit, *mis la charrue devant les bœufs*. Cela n'est pas difficile à prouver, car tout le monde sait que l'intervalle de quarte superflue, appelé Triton, n'est que le renversement de la quinte mineure ou fausse quinte. Or, une Gamme qui, au lieu de la fausse quinte présente le Triton est évidemment une Gamme renversée. En effet, la vraie Gamme est *sol la si ut ré mi fa*, ainsi qu'il est démontré chap. II et III, et par conséquent le premier tétracorde ou quaternaire de la gamme vulgaire est réellement le second de la vraie Gamme.

Voilà pourquoi les Grecs, guidés par leur instinct, rejetaient, dans la pratique, le Mode plagal HYPO-IONIEN, *fa sol la si ut ré mi*, où se trouvent les trois tons pleins de suite *fa sol la si*, lesquels trois tons ne doivent s'employer que comme remplissage du triton harmonique $\frac{fa}{si}$ dont les deux notes doivent chacune opérer leur résolution pour n'être point une faute de composition.

Si une Gamme diatonique n'est pas la série de Notes qui séparent la Tonique de son octave, mais la série graduelle la plus naturelle des sept Notes, divisée en deux tétracordes égaux et *conjoints*, assurément cette Gamme est encore incontestablement *sol la si ut*, *ut ré mi fa*, et non *ut ré mi fa*, *sol la si ut*, et je crois que d'après ceci il n'y a plus que ceux qui ne connaissent ni la langue Française ni la Musique, qui puissent soutenir le contraire.

Dans le Type de la Musique, où j'ai découvert

la vraie Gamme, je trouve de même la véritable échelle des Consonnances et des Dissonnances.

Voici les Consonnances dans leur ordre naturel et gradué, en allant de la plus parfaite aux moins parfaites.

1. L'Octave, *la seule et unique Consonnance parfaite*, dont le renversement est l'Unisson.

2. La Tierce majeure, dont le renversement est la Sixte mineure.

3. La Tierce mineure, dont le renversement est la Sixte majeure.

Ce sont là les seules et uniques consonnances. Tous les autres intervalles ne sont pas des consonnances réelles, puisque les deux notes qui les composent n'ont point un véritable ensemble et ne forment pas un seul *Tout*, mais deux *Touts* distincts et plus ou moins insubordonnés l'un à l'autre.

Quoi ! la *Quinte juste* n'est pas une Consonnance ? Non sans doute, et si vous ne le sentez pas en n'en faisant résonner qu'une seule, par la raison que vous êtes imbu d'un faux principe qui vous empêche d'en bien juger, essayez d'en faire plusieurs de suite, par mouvement semblable. — Je m'en garderai bien, car mon maître me l'a toujours défendu en même tems qu'il me répétait que la *Quinte juste* etait une consonnance parfaite. — Mais si votre maître, qui vous disait avec raison de ne point faire plusieurs *quintes justes* de suite parce qu'il savait *par expérience* que rien n'est moins agréable, s'était demandé pourquoi il pouvait néanmoins faire de suite autant d'octaves *nues* qu'il voulait, ainsi que plusieurs tierces ou plusieurs sixtes, sans que cela lui déplût,

il aurait alors senti que la quinte juste n'était pas une consonnance parfaite comme l'octave, ni une consonnance telle que les tierces ou les sixtes majeures ou mineures qui ne sont point parfaites, et en conséquence, qu'une prétendue consonnance parfaite qui n'a ni les qualités d'une consonnance parfaite ni celles d'une imparfaite, est visiblement autre chose qu'une consonnance, et ne peut être tout au plus qu'une demi-consonnance.

Quoique ceci soit une vérité physique qui n'a pas besoin d'autre preuve que celle de l'expérience, il est nécessaire pour détruire le préjugé de ceux qui soutiennent contre toute évidence, et avec tout l'entêtement des gens qui ne raisonnent pas que la *quinte juste* est une consonnance parfaite, de leur opposer les propres défenses qu'ils font eux-mêmes de finir un Morceau par une quinte juste toute nue. Pourquoi donc ne puis-je jamais terminer un Morceau par une quinte, si la quinte est une consonnance parfaite? Peut-on mieux terminer un Morceau que par une consonnance parfaite? Non. Pourquoi donc ce qui est si vrai de l'octave, ne le serait-il pas de la quinte, si toutes deux sont des consonnances parfaites? En quelle qualité l'octave termine-t-elle si bien un Morceau, nierez-vous que ce soit en sa qualité de consonnance parfaite? Non: donc la quinte n'est pas une consonnance parfaite; elle n'est pas non plus une consonnance imparfaite, car on peut quelquefois terminer un Morceau par une tierce ou une sixte, et on ne peut jamais le terminer par une quinte juste ni par aucune dissonnance: donc, encore une fois, la quinte n'est tout au plus qu'une demi-consonnance.

4. La Quinte juste est une demi-consonnance dont

le renversement est la quarte juste que j'estime être une demi-dissonnance.

Classification des dissonnances en allant de la plus douce à la plus dure.

1. La Fausse Quinte est la dissonnance, sans contact, la moins dure. Son renversement le Triton, est un peu plus dur.

2. La Septième mineure est la deuxième dissonnance directe; le renversement est la seconde majeure en dessous qui est beaucoup plus dure que la la septième, parce qu'elle est une dissonnance en contact, c'est-à-dire qu'elle touche diatoniquement la note dont elle est la seconde.

3. La Neuvième majeure est la troisième dissonnance directe; son renversement est la Seconde majeure au-dessus, dissonnance en contact.

4. La Neuvième mineure est la quatrième dissonnance harmonique directe ; son renversement qui est la plus dure des dissonnances harmoniques en contact, est la Seconde mineure.

La Septième majeure est une dissonnance non-harmonique, ainsi que tous les autres intervalles qui ne sont pas dénommés ci-dessus.

Après avoir classé et dénommé de nouveau et les consonnances et les dissonnances, j'ai eu non à chercher les principes sur lesquels je devais baser toute ma théorie, mais à les énoncer ; car j'avais déjà eu besoin d'avoir fait la découverte de ces principes pour pouvoir me rendre compte à moi-même pourquoi tel intervalle est plus consonnant que tel autre.

En examinant à fond les principes sur lesquels

repose la Musique toute entière, j'ai reconnu que c'était ceux-là mêmes d'après lesquels sont établis tous les beaux-arts et tout ce qui est bien ordonné et agréable dans quoi que ce soit. Ces principes sont l'Unité et la Variété. Belle nouvelle, me dira-t-on; tout le monde sait cela. Doucement: je sais que l'on a parlé avant moi d'Unité et de Variété; mais, comme je l'ai déjà observé, il y a très-loin d'une assertion vague à l'application naturelle et rigoureuse d'un principe à tous les cas possibles, et c'est cette application qui m'appartient et qu'on ne peut me contester. D'ailleurs les mots d'Unité et de Variété, quoique depuis long-tems dans la bouche de tout le monde, plus comme des mots que comme des principes, n'ôtent rien au mérite de mes découvertes, vu la nouvelle, la juste et constante application que je fais de ces mots.

Par exemple, qu'est-ce qui fait qu'une consonnance est parfaite? C'est son degré d'Unité. Il n'y a point de consonnance qui ait plus d'*Unité* que l'octave, ni de dissonnance qui ait plus de *pluralité* que la seconde mineure; donc l'octave est la consonnance la plus parfaite, et la seconde mineure la dissonnance la plus grande. Qu'est-ce qui fait le charme de l'octave? C'est sa *variété* harmonique, et qu'est-ce qui fait que la Tierce a plus de charme que l'octave, et la Sixte plus que la Tierce? C'est que la Tierce a un degré de variété de plus que l'Octave et la Sixte un degré de variété de plus que la Tierce, et que la Tierce et la Sixte ont néanmoins un degré suffisant d'*unité*, pour s'unir de façon à ne présenter qu'un tout comme l'octave elle-même, quoique ce tout soit moins parfait, c'est-à-dire moins un.

D'après ces deux bases, j'établis et classe les accords.

Savoir les consonnans qui sont composés de deux tierces, l'une majeure, l'autre mineure, et les dissonnans qui sont composés de deux tierces mineures, et les dissonnans qui sont composés d'une tierce, d'une quinte et d'une septième; puis ceux composés de quatre tierces formant tierce, quinte, septième et neuvième, et c'est à quoi j'emploie le chapitre V.

Au chapitre VI, je parle du Ton, de la hiérarchie des Notes, mais dans le genre diatonique et dans le mode majeur seulement; et je tâche d'expliquer par une considération morale pourquoi le Type de la Musique doit présenter la dissonnance en même tems que la consonnance, si le créateur a eu le dessein de nous guider en nous donnant ce Type.

Je fais voir ensuite pourquoi la consonnance nous plaît mieux après la dissonnance, que non-amenée par elle, mais je ne donne pas pour neuf ce que je dis là-dessus : mais ce qui m'appartient bien en propre c'est la découverte importante que, dans le discours musical, comme dans les discours même de *Cicéron*, de *Bossuet* et autres, qui sont pourtant conçus dans des langues de convention, tout s'y réduit en propositions et en idées par l'analyse. Or c'est un très-grand pas de fait dans la théorie de la Musique que celui d'avoir découvert une telle analogie avec les langues proprement dites.

Mais la *Proposition musicale* la plus simple, la plus élémentaire, est-elle composée d'autant de membres que la *Proposition grammaticale*? Non, car la proposition musicale n'est composée que de

deux membres que je nomme *Antécédent* et *Conséquent*, tandis que la proposition grammaticale est composée de trois membres, un substantif ou nominatif, un verbe et un attribut ou adjectif.

Pourquoi la Proposition musicale n'a-t-elle que deux membres? Par la raison que dans une langue naturelle on ne peint que les objets. Or, le verbe ne représentant point un objet, mais affirmant seulement ou niant que tel objet convient à tel autre, il ne doit ni ne peut être représenté en Musique.

Je n'ai donc pas seulement découvert que tout dans la Musique est Proposition mélodique ou harmonique, mais encore je crois faire connaître autant qu'il est possible, pourquoi ces propositions n'ont que deux membres.

Un son séparé est donc une idée simple, une simple image, ce qu'est le substantif dans la grammaire, et quand on lui fait succéder un autre Son qui en est la suite, on forme alors une Proposition; et quand on fait succéder un certain nombre de propositions les unes aux autres, on forme alors un discours musical.

Mais d'après quel principe doit-on composer les Propositions et les lier l'une à l'autre? Je ne réponds véritablement à cette question difficile, et plus profonde qu'on ne croit, qu'au chapitre XXXIV, après avoir établi la nécessité d'une logique dans le XXXIII. Jusque-là je me contente de faire voir, par des exemples, quel accord diatonique consonnant ou dissonnant peut succéder à l'autre, et c'est à quoi j'emploie les chapitres VII, VIII, IX, X, XI, XII et XIII.

Le chap. XIV est une récapitulation de ce qui a précédé.

Le chapitre XV traite de la composition, et surtout de l'acquis préliminaire qu'elle suppose, avec des observations sur les signes et leur emploi, sur la mesure et les mesures. Mais c'est sur-tout dans le chapitre XXXII, où je reprends pour ainsi dire mon ouvrage sous œuvre, que je traite particulièrement de la Mesure et d'une manière plus profonde et plus nette qu'on ne l'a jamais fait. C'est-là où je fais connaitre qu'une mesure n'est au fond qu'une proposition, et que je détermine rigoureusement pourquoi tel Tems est le *levé* et tel autre le *frappé*. C'est-là où je prouve enfin que le *levé* est le premier tems, et le *frappé* le second, et que les Barres de Mesure ne sont à leur place ni pour les yeux, ni pour l'oreille. L'oreille voudrait la Barre sur le Conséquent de la proposition d'œil après le Conséquent, comme on place la virgule après le mot qui termine un sens subordonné, et le point après un sens principal. L'usage au contraire place la Barre entre l'Antécédent et le Conséquent de la Proposition ; c'est-là que je donne la vraie explication des *tems Forts* et des *tems Faibles*, toutes choses observées et plus senties que connues ; c'est-là que je détermine la véritable durée d'une Mesure et de ses Tems ; c'est-là encore que j'établis que la Musique est non-seulement *versifiée*, mais encore qu'elle est souvent *rhythmée*.

C'est-là enfin que je fais voir, art. 28, que l'à-plomb établi de gros en gros par la Mesure, reçoit sa perfection du *phrasé*, et que c'est au *tact* qui est pour ainsi dire le *jugement des sens* et au *raisonnement* qui est le *tact de l'esprit*, à nous donner la théorie musicale que l'on desire depuis long-tems.

Dans ce même chapitre XXXII, qui est à lui seul

un traité, parce que j'y traite en quelque sorte tout ce qui est analogue à la Composition à une seule Partie, ce qui renferme presque tous les principes, hors ce qui regarde l'Harmonie simultanée, je parle aussi des Syncopes qui ne sont connues des Musiciens que par sentiment et non par raisonnement. Je fais connaître qu'il y en a de trois sortes, et qu'elles n'ont lieu que par un *déplacement* de la Proposition musicale.

Mais avant d'entamer toutes ces grandes questions et celles qui les suivent, je traite depuis les chapitres XVI jusqu'au XXIIe., de la composition libre à deux Parties.

Dans ces chapitres, je rappelle divers principes déjà énoncés pour les éclaircir et les étayer.

Au chapitre XXII je traite du genre chromatique.

Je fais voir que l'on ne peut faire de la Musique toute Chromatique, et que le Chromatique n'est fait que pour nuancer le genre diatonique qui est le seul genre fondamental et le seul qui puisse s'employer indépendamment des deux autres.

Il y a dans ce chapitre, page 180, une erreur que je rectifie, chapitre XXXIV, c'est le *si*$^{\#}$ et le *mi*$^{\#}$ qui sont placés dans le genre chromatique et qui doivent être mis au nombre des cordes enharmoniques du Ton d'*ut* majeur et de *la* mineur. Cette erreur ne vient pas de moi, mais de ce qu'en cela j'ai suivi nos devanciers. Il en est de même à l'égard des prétendus quarts de Tons enharmoniques dont je dis un mot en passant. Le chap. de la Logique qui m'appartient tout entier, fait justice de ces erreurs et de quelques autres.

Au moyen du Tempérament la Musique a aussi ses *homonymes*, par exemple un *fa*$^{\#}$ et un *sol*^{b} sont homo-

nymes pour l'oreille, mais non pour les yeux ni pour l'ame; c'est ce qu'on voit page 184. C'est dans ce chap. que je réponds à cette question importante: *Change-t-on de Ton à chaque note chromatique*? L'opinion ancienne était pour l'affirmative, et J. J. s'était déclaré pour elle; mais déjà cette opinion avait perdu de sa force, et M. *Framery* avait essayé de la réfuter; mais comme ce dernier est lui-même tombé dans une autre erreur, l'admission de plusieurs Dominantes, il n'a émis que son assertion sans énoncer de principes.

J'arrive encore assez à tems pour proclamer cette vérité fondamentale, savoir *qu'un Ton n'est établi, en Harmonie, que par un Repos* diatonique de phrases, *placé sur la Tonique ou sur la Dominante*.

C'est-là où je réfute l'erreur grave qui concerne les notes *censées* Toniques ou *censées Dominantes* qui ne sont des Toniques ou des Dominantes que pour les insensés, pour ceux qui ou raisonnent mal ou ne raisonnent pas. L'Unité, ce grand principe, s'oppose à ce qu'il y ait dans le même Ton deux Toniques et deux Dominantes; ces Notes *censées Toniques* ne sont que des notes dont le caractère paraît incertain à ceux qui ne connaissent pas les vrais principes, et cela est tout simple, puisque sans ces principes tout est obscur et indéterminé. Mais un Ton, quoique moins sensible en certains endroits de la modulation, n'en est pas moins toujours un, et toujours existant à l'exclusion de tout autre, car deux Tons ne peuvent exister à-la-fois. Dire que dans ces endroits où la modulation est vague on n'est dans aucun Ton, c'est comme si, étant dans l'obscurité, on

prétendait n'être dans aucun lieu, parce qu'on a peine à reconnaître celui où l'on se trouve.

Dans section IIIe. de ce chapitre, page 192, je traite de la *chromatisation* des Accords. Ce mot, *chromatisation*, que j'ai forgé, marque que les accords chromatiques ne sont au fond que les Accords diatoniques eux-mêmes, mais dont une ou plusieurs notes ont subi une modification chromatique ascendante ou descendante. J'y fais voir que ces modifications ont généralement pour but de rendre plus sensibles les notes appelantes de l'accord Antécédant, afin que celles du Conséquent, plus fortement *appelées*, soient d'un plus grand effet. J'y répète aussi qu'un *Accord consonnant*, n'en appelant pas absolument un autre, est l'image de l'équilibre ou du repos, et que la *Dissonnance* semble être un poids ajouté à l'un des bassins de la Balance qui la force au mouvement; et en effet un accord dissonnant force à l'action, puisqu'il veut après lui un autre accord qui achève la proposition, ce qu'on appelle communément une résolution, et qu'on devrait plutôt nommer une solution.

J'entre ensuite dans les détails de la formation des accords chromatiques ou plutôt *chromatisés*, puisqu'il n'y a pas réellement d'accords chromatiques, mais des accords diatoniques *chromatisés*, ou si l'on veut *chromatiqués*. Mes tableaux d'Accords ne sont pas de faibles lambeaux sans base et sans ordre. J'y présente toujours les accords de manière à faire connaître et leur origine et leur usage.

Au chapitre XXIII se présente le Mode mineur comme n'étant que le Mode majeur dont on a baissé la

tierce et la sixte d'un semi-ton chacune, lesquelles tierce et sixte sont prises, dans cette hypothèse, dans le genre chromatique. Mais c'est une méprise dans laquelle je suis tombé par le desir de rendre plus sensible la différence du majeur au mineur, en établissant pour l'un et l'autre la même Tonique, la même Dominante, la même Quarte, la même Seconde, et la même Septième, hors en descendant où je suis obligé de la modifier chromatiquement, ainsi que je modifie la tierce et la sixte en montant comme en descendant. Je me suis apperçu de cette erreur, quand, voulant enfin ne dissimuler aucune difficulté, mais voulant les aborder toutes et les vaincre, j'ai cherché et trouvé, dans mon jugement, le *grand Système musical*. En conséquence, ce n'est pas au chap. XXIII que l'on doit chercher le Mode mineur, mais au chap. XXXIV, chap. que j'ai écrit après deux ans de méditation de plus, ce qui a occasionné le retard de l'entière publication de cet ouvrage. Mais quoique ce chapitre soit entaché de cette erreur, il n'en présente pas moins la vraie réfutation de la fausse origine que donnait *Rameau* au Mode mineur, et de celle bien plus ridicule qu'a prétendu lui donner d'*Alembert*, toujours imbu, d'après *Rameau*, que le *corps sonore* ne produit que l'accord parfait.

Comment se fait-il qu'un philosophe de la trempe de *d'Alembert* ait pu admettre deux principes pour une seule et même chose, et qu'il ait prétendu que le Mode mineur est produit par les deux générateurs *ut* et *mi*^{b}? On a peine à croire une pareille bévue de la part d'un homme aussi célèbre en fait de raisonnement.

Je réfute ensuite *Rousseau* qui prétend toujours,

d'après *Rameau*, que le mode mineur n'est pas donné par la nature parce qu'il est aussi faussement imbu que le Type naturel de la Musique ne donne que l'accord *ut sol mi*, c'est-à-dire, la 1re., la 12.e et la 17e. majeures.

Je dis ensuite ma façon de penser sur le système de *Tartini* qui prétend que deux sons en produisent un troisième qui est leur générateur commun. A supposer que ces expériences soient vraies, comme elles ne donnent d'autres résultats que ceux mêmes que donne la résonnance du corps sonore, supposé ne donner qu'*ut sol mi*, elles ne feraient que confirmer celles de *Rameau*, et ce serait à tort qu'on leur donnerait la préférence, car en outre qu'il est ridicule et bizarre de faire produire le père ou la mère par les enfans, c'est partir de deux principes à-la-fois pour trouver un produit, au lieu de partir d'un seul principe pour trouver divers produits. Au surplus, je le répète, j'ai fait cent fois ces expériences, et je n'ai jamais pu obtenir aucun des résultats que *Tartini* prétend avoir trouvés, et voici comme je raisonne pour prouver qu'on ne doit pas les y trouver. Je dis que les diverses parties d'un tout se trouvent dans ce tout : rien de plus juste et de plus raisonnable ; mais qu'une corde soit contenue dans deux de ses parties qui sont ensemble moins longues que cette corde entière, c'est ce qui est impossible.

Dans la seconde section de ce chapitre, je place une Table des *intervalles harmoniques* et une des intervalles *non harmoniques*, distinction nécessaire et importante que personne n'a faite encore.

Je parle ensuite page 212, des repos de Tonique et

de Dominante qui jouent un si grand rôle dans le discours musical.

J'en reviens après, page 214, à la Dominante, et je prouve victorieusement que, d'après les données du *Corps sonore*, c'est elle qui est absolument la génératrice du Ton, sans quoi il faudrait admettre deux fausses quintes *Diatoniques* dans chaque Ton majeur, ce qui est contradictoire et absurde.

Page 217, j'établis que la phrase ou le vers musical, à l'instar de la phrase grammaticale, est toujours composée d'un sens principal et direct, et souvent d'un ou de plusieurs sens obliques, incidens et subordonnés.

Toutes ces vérités n'appartiennent qu'à moi seul, et sont divulguées pour la première fois.

Mais la section III traite du chromatique en mineur. Avant de lire cette section, il convient de voir le chap. XXXIV qui présente le *Grand systéme* tout entier.

Dans le chap. XXIV je fais voir combien le domaine du Ton, si rétréci dans la manière ordinaire de l'envisager, peut s'étendre en le considérant comme il doit l'être; mais c'est le chap. XXXIV qui présente la généralité de ses élémens; et ce sont les quatre suivans, et sur-tout le XXXVII et le XXXVIII qui en montrent le développement et l'emploi.

Le chapitre XXV traite des chiffres qui suppléent aux notes dans l'écriture des accords. Ils se placent sur la Basse-continue, et par-là on épargne une Portée, mais aussi, on s'expose à bien des bévues, car les chiffres sont une écriture bien moins parfaite que celle des notes qui sont toujours

placées dans l'octave où elles doivent l'être, et à la distance les unes des autres qu'elles doivent avoir.

Dans ce chapitre, je nomme la Basse fondamentale sans examiner encore ses principes ou ses règles. C'est dans le chap. XXX que j'entreprends de faire connaître combien sont insuffisantes et erronnées les six règles établies par *Rameau*, et copiées par *Rousseau* et autres sur la marche que doit tenir la Basse fondamentale.

Le chap. XXVI traite des Accords praticables sans sortir du Ton, sur chaque note de ce Ton, en employant les trois genres. Mais le chap. XXXVII en offre un second Tableau plus complet.

Dans le chapitre XXVII, je parle brièvement des *Imitations*, des Sujets ou Desseins. Cette matière se trouve approfondie dans les chap. *Fugue et Contre-points obligés*.

Le chap. XXVIII présente quelques analyses qui donnent lieu à diverses explications neuves et utiles. J'y dis un mot sur la *Broderie* et les *Variations*, que je traite plus à fond au chap. XLVII.

Ces analyses me donnent lieu à parler aussi des *Propositions musicales elliptiques*, matière absolument neuve. Voyez depuis la page 279 jusqu'à la page 282.

Le chapitre XXIX traite du Canon à deux Parties, ou *Duo* en *écho*.

Le chap. XXX, qui termine le premier volume, roule sur la composition à quatre Parties. J'y mets sous les yeux de mes lecteurs ce que dit *J. J. Rousseau* et du *Trio* et du *Quatuor*, et j'oppose à ses allégations des raisonnemens et des preuves. J'y rappelle le principe de l'Unité ; j'y fais voir que le degré de consonnance des intervalles s'accorde avec

l'ordre dans lequel ces consonnances naissent de la corde génératrice ; page 505.

J'y donne de nouvelles preuves que la Quinte n'est pas une Consonnance, et qu'il n'y a pas d'accord même dissonnant sans Tierce ou sans Sixte, et qu'ainsi *ut sol* n'est pas un accord, ni *ut sol ut* non plus, mais qu'*ut mi ut* est un véritable accord; quoique l'on ne considère ordinairement un tel ensemble que comme un fragment d'*ut mi sol ut*, et surtout dans le Système de la Basse fondamentale. Cependant on doit regarder comme un accord la fausse quinte, parce que c'est une dissonnance harmonique immédiate, puisqu'entre une note et sa fausse quinte il n'y a pas de dissonnance harmonique. On doit considérer de même le triton, parce qu'il n'est que le renversement de la quinte mineure.

Ici je présente pour exemple de *Quatuor*, le premier Morceau de celui en *ré* mineur du grand *Mozart*.

Voici le travail que j'ai fait sur ce Morceau.

1°. La *pl.* 30, *fig.* A, présente, dans les quatre portées supérieures de chaque page, le *Quatuor* tel qu'il est écrit par *Mozart*.

2°. La cinquième Portée présente le premier violon écrit une seconde fois, mais de manière à faire connaître aux yeux chacune des propositions qui en composent le Chant.

N. B. Les numéros des Propositions recommencent à chaque vers.

3°. La sixième et la septième Portées présentent les cadences Harmoniques numérotées : c'est l'analyse des Accords contenus dans ce Morceau.

4°. La huitième Portée présente une troisième fois

la Partie du premier Violon ; mais ici elle est revêtue de paroles qui sont une traduction fidèle et interlinéaire de ce qu'exprime le Morceau de musique instrumentale de *Mozart*.

5°. La huitième et la neuvième Portées forment un accompagnement de Piano. Toute la partition s'y trouve autant qu'il est possible, et ce n'est pas un petit travail, quoique ce soit un des moindres mérites de ce Tableau, unique dans son genre.

6°. Enfin, la dixième portée offre les Accords considérés fondamentalement, c'est-à-dire dans l'ordre primitif et générateur. La Note fondamentale est la plus basse de chacun de ces Accords.

Le but de ce Tableau, neuf dans sa conception et lumineux dans ses résultats, est de prouver d'une manière incontestable que, dans la Musique comme dans les langues proprement dites, tout n'est, pour l'analyste, qu'un assemblage plus ou moins bien formé de Propositions; que la Musique est faite en Vers et non en prose ; que ces vers sont souvent coupés en deux parties dont chacune est un Hémistiche ; que le discours musical a aussi ses périodes. Ce chapitre est fort long parce que les diverses analyses prennent d'autant plus de place, que c'est une matière toute neuve en Musique, et qu'en conséquence il y faut tout expliquer sous peine de n'être point entendu.

Je parle dans ce chapitre de la *Règle de l'octave*, c'est-à-dire des Accords qu'on emploie communément sur les notes de la Gamme. Vouloir restreindre les compositeurs à cette règle, c'est interdire à un habitant d'une ville toutes les rues, hors la grande rue ou la rue la plus fréquentée.

Que la Musique instrumentale, bien faite, n'est

point vague et insignifiante comme le prétendent ceux qui n'en connaissent pas l'idiôme, mais qu'elle est aussi suivie, aussi conséquente que les meilleurs discours du plus grand orateur, soit grec, soit latin, soit français; mais, avec cette différence cependant que la Musique étant une langue naturelle, elle n'a pas d'expressions pour toutes les idées, mais pour un grand nombre seulement, et sur-tout pour celles qui peignent les sentimens et les passions.

Pourquoi les langues de convention sont-elles si riches en mots? C'est que n'offrant point l'image des objets, mais des signes convenus qui en tiennent lieu, ces signes peuvent se multiplier à volonté, et peuvent rendre à leur manière tous les objets, toutes les idées. On peut dire qu'elles *désignent* tout, parce qu'elles ne sont pas obligées de rien *dessiner*.

J'y trouve aussi l'occasion de réfuter l'opinion absurde de d'*Alembert* sur l'origine de l'accord de la septième diminuée, et une erreur tout aussi grave, échappée à M. *Framery*. Voyez page 557 et suiv.

Ce chapitre contient une analyse poétique du Morceau de *Mozart* que l'on voit *pl.* 50, *fig.* A. Il renferme aussi une courte digression sur ce que doivent être les *Accompagnemens*; des réflexions sur les Parodistes ou poëtes qui adaptent des vers à de la Musique instrumentale ou à de la Musique vocale.

J'allègue, en passant, que ceux qui ont le mieux réussi à mettre des paroles en Musique n'ont pas toujours été ceux qui étaient le plus Musiciens, mais ceux qui avaient ce tact particulier et très-précieux. La preuve de la vérité de cette allégation est dans mille Partitions qui annoncent la faiblesse et l'ignorance des Compositeurs qui les ont écrites, tout en

prouvant néanmoins leur habileté à saisir dans la Musique les expressions qui s'accordent le mieux, quant à la partie vocale, avec le sens des paroles. C'est ainsi qu'on voit quelquefois les peintres les moins savans saisir la ressemblance à merveille, quoiqu'ils ignorent l'art du dessin.

Je me demande enfin si l'on pourrait pousser la connaissance de l'art musical au point qu'elle suffirait seule pour composer parfaitement : je penche pour l'affirmative ; mais cela supposerait de si longues et de si sérieuses études, que je suis forcé de convenir qu'il faut être né pour la Musique pour y réussir à un certain point. Cependant quelque bien que la nature nous ait traité, on ne doit pas croire que l'on puisse devenir un grand poëte ou un grand musicien sans beaucoup d'étude.

On m'objectera peut-être que plusieurs compositeurs ont une grande réputation, malgré leur profonde ignorance de l'art d'écrire en Musique. Mais je répondrai que, malgré leur réputation, jamais les ouvrages de ces hommes-là ne seront placés au rang des modèles, hors peut-être pour la manière d'adapter la parole à la Musique, et non pour la manière d'écrire une Partition ou celle de traiter un sujet, car tout cela tient essentiellement à l'art profond d'écrire en Musique.

C'est dans la Musique *sur-tout*, parce que c'est une langue naturelle dont les lois ne peuvent jamais être impunément violées, que

Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
Est toujours, quoiqu'il fasse, un méchant écrivain.

Boileau.

SECOND VOLUME.

Dans le chap. XXXI qui commence ce volume (1), je poursuis l'analyse du grand Morceau du *Quatuor* de *Mozart* que je n'avais poussée que jusqu'à la seconde Reprise exclusivement, et je débute par dire que c'est particulièrement dans la première partie de la Seconde Reprise d'un grand Morceau, que le grand et le petit compositeurs se font connaître, le premier, par son beau savoir, l'autre, par sa triste ignorance, malgré tous les efforts qu'il fait pour la déguiser. Voyez les pages 387 et suivantes. Ici l'analyse commence à porter sur les points les plus profonds de la science ; mais ce n'est cependant qu'au chapitre XXXIX et dans les six qui le suivent que je traite décidément de la Composition asservie à un ou à plusieurs Sujets, et par conséquent de la Fugue et du Contre-point double ou manière de composer à-la-fois à deux fins différentes ; du Contre-point triple ou à trois fins ; du Contre-point quadruple ou à quatre fins et des Canons. C'est dans ces chapitres que j'ai cherché à répandre le plus de

(1) J'ai fait suivre la numérotation des chapitres et des pages pour qu'on ait la faculté de faire relier les deux volumes en un, si on trouve cette manière plus commode pour l'étude de ce Cours, vu qu'il n'y a qu'une seule table des chapitres et un Dictionnaire qui sert en même tems de Table des Matières.

clarté possible sur le savant mécanisme et les sombres mystères du Contre-point double.

Page 397, chap. XXXI, je donne pour la première fois des noms aux Périodes. Je les divise d'abord en deux classes, les *capitales* et les *inferieures*.

J'admets quatre sortes de Périodes capitales, celles de *Début*, celles de *Verve*, les *Mélodieuses* et les *Traits*. Trois sortes de Périodes inférieures, les *intermédiaires*, les *complémentaires* ou *codataires* et les *conjonctionnelles* ou les *liens*. C'est encore là une des parties de la théorie que j'ai été obligé de créer. Voyez la définition de ces Périodes.

Nous avons vu précédemment ce que contient le chapitre XXXII : voici de quoi traite le chapitre XXXIII.

Ce chapitre établit que tout ce qui, dans un Ton, sort de l'Unité de ce Ton, et ce qui dans une Partie ou Voix sort de l'Unité de cette Voix ou Partie, blesse la raison et le jugement. J'y prouve que c'est notre ame, par le canal de notre oreille, et non notre oreille elle-même, qui est blessée quand une Proposition musicale qui sort de l'Unité de Ton se fait entendre; car s'il en était autrement il faudrait admettre que nos sens sont chacun le siége de la mémoire et du jugement, que nous avons cinq ames puisque nous avons cinq sens, et que chaque individu, comme le fut un moment la France, est gouverné par cinq *Directeurs*; ce qui supposerait nécessairement que le Créateur, qui est *l'unité même*, se montrerait, dans son plus bel ouvrage, aussi inconsidéré et aussi absurde que nos demi-anarchistes l'ont fait en nous donnant un *Directoire* composé de *cinq membres égaux*; ce qui établirait enfin que nous sommes, au

moral, des monstres à cinq têtes. On sent qu'une pareille opinion tombe d'elle-même. Cette monstruosité a existé, mais ce n'est que dans les *corps politiques* appelés *démocraties* et dans ceux nommés *aristocraties* ; et c'est précisément ce qui a fait le tourment de ces corps qui, conduits par différentes têtes, devaient être nécessairement tiraillés sans cesse en sens contraire. Une *République* est donc un monstre, et le consulat français était même une difformité en politique que les vœux des bons français ont fait disparaître en appelant au trône *Napoléon le Grand.*

De ce que c'est notre ame qui juge en Musique, il s'ensuit qu'il y a une Logique de la Musique, c'est-à-dire qu'il y a dans cette science, comme dans celle du Discours, *une théorie de la raison et du jugement.* Cette théorie, je l'établis dans le ch. XXXIV.

Les chap. XXXV et XXXVI, qui traitent de la *Basse-continue*, et même tous les autres, ne sont que des conséquences plus ou moins directes des principes de la logique musicale, laquelle devrait former le chapitre Ier de cet ouvrage plutôt que le XXXIV, puisque c'est de là que découlent toutes les règles qui ont rapport à la formation et à l'enchaînement des Propositions tant harmoniques que mélodiques. En ce cas, pourquoi ne l'avez-vous pas mis le premier, me dira-t-on ? parce que je n'avais pas encore découvert toutes les vérités neuves qu'il contient ; et que, les eussé-je déjà trouvées, j'aurais peut-être balancé encore à le placer en son vrai lieu par la raison que je n'aurais pas cru mes lecteurs suffisamment préparés à l'entendre.

Comme il a été dit dans le chap. XXXVII, je traite

de l'*Harmonie* d'une manière plus complète qu'on ne l'a jamais fait, non-seulement parce que mon système étant beaucoup plus étendu que les autres, il me fournit un plus grand nombre de combinaisons harmoniques de Sons et d'Accords, mais parce qu'ayant découvert les vrais principes de l'Harmonie et de la science musicale, tout s'ordonne naturellement d'après eux depuis le premier élément musical jusqu'au dernier.

Le chapitre XXXVIII traite de l'art de Moduler dans un Ton, et de l'art de passer régulièrement d'un Ton dans un autre, ce qu'on nomme *Transition*.

Dans ce chapitre, je divise les Modulations en *principales*, en *secondaires*, en *accessoires* et en *instantanées*.

Au chap. XLVI je traite de la *Symphonie* à grand orchestre, et j'analyse une Symphonie d'*Haydn* à peu-près comme j'ai analysé le Quatuor de *Mozart* dans les chap. XXX et XXXI; c'est-à-dire que je la considère dans toutes ses périodes et sous tous les rapports, savoir harmoniques, mélodiques, logiques et oratoires, ce qu'il faut voir dans son lieu pour se faire une idée juste des choses substantielles et instructives que ces diverses analyses renferment.

Je n'ai pas présenté d'analyse de *Concerto*, ni de *Symphonie concertante*, il suffira à celui qui aura bien appris ce que contient ce traité, de voir la coupe de ces sortes de Morceaux dans les œuvres de *Pleyel*, de *Viotti* et autres, pour se mettre aussitôt au fait.

Le chap. XXXVII indique la manière dont se font les *Variations* et la manière dont les *Canevas* ou Chants simples se brodent. Tous ces traités ne sont aucune

ment formés de compilations, ils m'appartiennent pour le fond et pour la forme.

Le chapitre XXXVIII relève quelques fautes échappées à la plume des grands compositeurs et qui dénotent d'autant mieux l'absence des vrais principes, que l'on voit les hommes les plus savans s'en écarter dans les momens, *rares à la vérité*, où leur *instinct précieux* semble dormir ou paraît les laisser abandonnés à des règles insuffisantes ou fausses.

Je termine enfin cet ouvrage par l'accord qui devrait régner entre deux sœurs chéries, la *Poésie* et la *Musique*, accord qui est souvent troublé soit par l'ignorance du Musicien, soit par celle du Poëte. Je fais connaître que, dans cette union, comme dans le mariage, les parties ont des sacrifices mutuels à se faire; ces sacrifices sont nécessités soit par les caractères des deux langages, soit par la coupe trop peu lyrique qu'ont les vers.

Je distingue deux sortes de Mesure ou marche dans les mots, celle de la *Prosodie* et celle de la *Déclamation*, et j'établis d'après ces bases et la nature de la Musique, des règles sur la place que doivent occuper, dans la Mesure ou Proposition musicale, les syllabes longues et les brèves.

Pour que les *paroles* soient parfaitement adaptées à la Musique ou la Musique aux *paroles*, il faut que ces deux mesures des paroles y soient observées, et sur-tout que la Note qui peint telle expression soit placée sur cette expression-là même.

Il ne suffit pas que la Musique soit expressive il faut qu'elle exprime ce que disent les paroles, et en même tems que les paroles, sans en altérer la marche Prosodique, ni la déclamation, et c'est là

ce qu'il est impossible d'observer toujours exactement, et ce qui nécessite les sacrifices dont nous venons de parler.

Conclusion.

D'après les principes établis et développés dans cet ouvrage, il est constant que la Musique est une langue naturelle et universelle; que les élémens du discours sont dans cette langue comme dans toutes les langues, les Propositions, ainsi que le prouvent toutes nos analyses; que la Musique a une Logique, c'est-à-dire une théorie des règles, d'après lesquelles la raison juge, approuve ou désapprouve; que tout, dans le discours Musical suit les lois de cette logique comme dans le discours oratoire, et peut-être plus rigoureusement encore, et que tous les préceptes que l'on donne sur l'éloquence proprement dite, s'adaptent parfaitement à la Musique, aux modifications près que nécessite la différence d'un idiôme naturel avec un idiôme de convention, et qu'enfin la Musique doit être enseignée comme une véritable langue et n'a une théorie qu'à compter de la publication de cet ouvrage, puisque ces vérités fondamentales ne sont énoncées encore nulle part qu'ici où elles sont assises sur des bases qu'on ne peut ébranler.

N. B. Si j'eusse écrit tout mon ouvrage avant d'en commencer l'impression, et n'en eusse pas délivré les premiers cahiers par souscription, j'aurais évité plusieurs des imperfections qu'il renferme, soit dans la distribution des matières, soit dans toute autre chose, mais si je ne m'étais lié envers le public par une souscription, peut-être aussi n'aurais-je jamais

eu le courage de surmonter toutes les difficultés que j'ai eues à vaincre; et j'aurais probablement laissé mes premiers travaux sans suite. Tel qu'il est, cet ouvrage pouvant être très-utile, il me laisse espérer que le public daignera le recevoir avec bonté, et que les critiques voudront bien l'examiner avec quelque soin et le juger avec impartialité. Pour de l'indulgence, je n'en demande pas, il faut que justice se fasse, et que la vérité se dise; mais si l'on se trompait en voulant me la dire, on voudra bien me permettre de faire entendre mes réclamations, car mes découvertes et mes travaux sont des cliens dont je dois être l'avocat naturel. Mais puisse-t-il en trouver un plus éloquent dans l'accueil favorable du public. (1)

---

(1) Je nommerai ici trois personnes distinguées par leur amabilité, leur mérite et leurs connaissances, qui m'ont particulièrement encouragé, par lettres, dans cette carrière pénible; ce sont M. *Tahier*, procureur impérial à Napoléonville, M. *Pascault*, de Cognac, et M. *Simonin*, juge à Luxembourg.

DICTIONNAIRE

ET TABLE DES MATIÈRES.

A.

A. Lettre par laquelle on désigne le *la*.

Les sept lettres A, B, C, D, E, F, G, répondent aux noms des notes *la si ut ré mi fa sol*.

En Allemagne, où les notes n'ont pas d'autres noms que celui des lettres, le *si* naturel se désigne par H, en conséquence le *si* est toujours le si^b. Pour désigner les autres bémols on y ajoute *mol* à chacune des lettres.

A *mol*, C *mol*, D *mol*, E *mol*, F *mol*, G *mol*. Pour désigner le Dièze, on ajoute *is*, finale de Diez-*is*.

Ais, *Bis*, *Cis*, *Dis*, *Eis*, *Fis*, *Gis*.

Pour désigner à la Partie de Cor ou de Trompette dans quel Ton elle doit se jouer, on y met une des sept lettres.

Les Italiens désignent le Ton de *la* par A *la mi ré*.

Le Ton d'*ut* par C, *sol fa ut*, c'est parce que chantant par Muances, c'est-à-dire en donnant différens noms à la même note selon la Modulation, ils indiquent en désignant le Ton cette Muance ou Mutation de noms.

En France, il était naguères d'usage de dire qu'un Morceau était en A *mi la*, ou en B *fa si*, en C *sol ut*, en D *la ré*, en E *si mi*, en F *ut fa*, en G *ré sol*. Par ce moyen on désignait la Tonique, et par son nom moderne et par son nom ancien et la dominante de cette Tonique par son nom moderne seulement. Aujourd'hui on ne nomme plus que la Tonique en y ajoutant l'épithète de dièze ou de bémol et le mode.

On dit en *ut* majeur, en *ut* mineur, en si^b majeur, en si^b mineur, et ainsi des autres.

Accent. L'accent musical consiste, *selon moi*, à forcer la première note de chaque phrase ou sens musical.

Accolade, ligne perpendiculaire, double ou simple, terminée aux deux bouts par des crochets, et qui embrasse autant de Portées qu'il y a de Parties différentes qui marchent ensemble, à moins qu'il n'y ait plusieurs Parties écrites sur la même Portée, comme il arrive dans les partitions pour les Parties de Flûte, de Hautbois, de Cors, de Trompettes, de Clarinettes et de Bassons.

Accompagnateur. Celui qui accompagne sur l'Orgue ou sur le Piano. Il se dit aussi d'un violon ou d'une flûte ou de tout autre instrumentiste qui accompagne le Piano ou la voix.

Accompagnement. Tout ce qui, dans une Partition, n'est pas le Chant ou la partie principale est accompagnement.

Accords, *pages* 42, 43 et 44, 196, 250, 306, 482.
Accords parfaits superflus, 209.
Accords de première ligne, 98; *Idem* de seconde ligne, 356.
Accords de septième, 44 et 97, 102.
Accords, pourquoi composés de quatre notes ? 132.

Affinité des Notes d'un Accord, page 58.

Agrémens, broderies, ornemens.

Aigu, opposé à grave.

Air, chant mesuré musicalement, versifié et souvent rhythmé.

On distingue en Italie trois sortes d'Airs. L'*Aria parlante*, l'air déclamé ou parlé, et dans lequel l'acteur se montre. L'*Aria cantabile* dans lequel le chanteur développe son art de chanter, son expression sa sensibilité et son goût; et l'*aria di bravura*, l'air d'exécution de force, d'habileté et d'adresse, où il montre toute l'étendue de sa voix, et tout ce qu'il en sait faire d'étonnant.

Alla Stretta; imitation serrée. Voyez Imitation.

Altus ou contre-altus. Voyez Haute-contre.

Ame. On dit d'un musicien qui manque d'expression dans son chant ou dans son jeu, qu'il n'a point d'ame.

Amoroso. Voyez mouvement.

Analyse, 270, 272, 307, 586.

Andamento. Promenade. Voyez fugue.

Andante. Voyez Mouvement.

Antécédent, premier membre d'une Proposition musicale. Voyez Proposition.

Anticipation. Note qui se fait entendre avant que l'accord dont elle fait Partie ne frappe.

A-plomb. Avoir de l'A-plomb, c'est avoir bien le sentiment de la Mesure et une grande égalité de mouvement dans l'exécution.

Appoggiatura, note appuyée, petite note que l'on ajoute au-dessus de la note de valeur, et quelquefois au-dessous, et qui semble s'appuyer sur la suivante.

Arbitrio. Ce mot marque que l'on doit exécuter la musique selon sa volonté, son libre arbitre, c'est-à-dire sans gêne. Ce qui signifie que le mouvement est entre le lent et le vîte et qu'on s'en repose sur le sentiment du Musicien pour saisir le véritable *mouvement* du Morceau.

Arco. *Arco* ou *col-arco* désigne qu'il faut cesser de pincer les cordes du violon avec les doigts, et qu'il faut les faire résonner avec l'archet.

Ariette diminutif d'*Aria*, air.

Arioso; air expressif et propre à être varié.

Armer la clé, c'est y poser les dièzes ou les bémols que comporte le Ton du Morceau.

Arpéger, c'est faire les accords comme sur la Harpe, en passant successivement de la Note la plus grave à la plus aigue ou l'inverse.

A tempo giusto. C'est-à-dire que l'on doit faire les Tems rigoureusement justes. En français cela se désigne par le mot *mesuré*.

Attaco, attaque, Voyez Fugue.

Attaquer un son, c'est le faire entendre d'une manière ferme et non tâtonnée, c'est l'accentuer.

Attraction des Sons, 58.

Aubade. Concert à l'aube du jour qui se donne sous les fenêtres de quelqu'un que l'on veut fêter.

B.

B, lettre qui désigne le *si* où le *si♭*, voyez A.

B-mol ou bémol petit *b* qui marque que la note qui suit doit être baissée d'un semi-ton diatonique, ou chromatique, ou enharmonique, selon que le bémol a l'une ou l'autre de ces qualités.

Le double Bémol se marque par deux *bb* et indique qu'il faut baisser la note de deux demi-tons.

Pour la position des bémols, voyez Ton.

Ballade. Vieille chanson à couplets sur laquelle on dansait.

Ballet. Le Ballet ne saurait trop expliquer l'action qu'il représente soit par la pantomime, soit par la Musique. Ceux de M. Gardel sont

des modèles dans ce genre. Musicien très-distingué, il entend très-bien qu'aussi bien le langage des sons que l'harmonie des pas.

Barres de mesure. Barre qui sépare l'Antécédent du conséquent; les Barres de mesures sont placées arithmétiquement et non harmoniquement. 154, 288, 408, 410, 423. Voyez Proposition.

Barcarolles. Chanson que les gondoliers de *Venise* chantent en menant leur barque.

Baryton. Voix qui n'est pas une Taille décidée. On l'appelle aussi Concordant.

Basse continue. 443 et 453.

Basse-contre. La plus grave de toutes les voix et la seule que l'on puisse faire chanter contre la Basse ou Basse-taille quand cette dernière fait le Dessus.

La Basse-contre est la contre-basse des voix, comme la contre-basse est la basse-contre des instrumens à archets. Elle joue la même Partie que la Basse, mais à l'octave plus bas, comme la Basse-contre chante la même Partie que la Basse-Taille.

Basse fondamentale. Au moyen de la Basse fondamentale tous les accords se réduisent, dans la spéculation, à deux ou à trois tierces. La note fondamentale est celle qui sert de fondement; c'est-à-dire celle de laquelle il faut partir pour que les diverses notes de quelque accord que ce soit ne présentent que deux ou trois tierces directes.

Les accords par supposition, offrent deux accords à-la-fois; ou plutôt un accord entier et une portion d'un autre.

Voyez page 50, 65, 154, 282, 321, 339, 351, 360.

Basse-Taille. Voix qu'on nomme aussi Basse.

Baton. Silence qui vaut quatre mesures Voyez Silence.

Batterie. La batterie se compose de plusieurs notes d'un même accord que l'on fait entendre l'une après l'autre. Il faut prendre garde dans l'emploi des batteries qu'une Partie ne fasse pas de suite contre une autre Partie, deux intervalles qui ne sont pas en Harmonie; tels que deux quartes, deux quintes, ou une quarte et une quinte, ou une octave et une quinte, ou une quarte et une octave, ou l'inverse.

Beaucoup de compositeurs sont trop peu scrupuleux à cet égard, et s'imaginent, à tort, qu'un accord en batterie et comme s'il était plaqué. C'est sur-tout quand la batterie est lente qu'on doit prendre garde aux rencontres non-harmoniques.

Binaire. 263.

Blanche. Voyez caractères et signes.

Bref ou sec. Ces mots signifient que l'on doit exécuter avec une grande brièveté les notes auxquelles ils s'appliquent.

Broderies, ornemens, Doubles. Voyez Variations.

C.

C, lettre qui désigne l'*ut*.

C. Le C désigne la mesure à quatre tems qui contient la valeur de quatre noires. On devrait y substituer le signe $\frac{4}{4}$ qui indiquerait mieux que le C, que la Mesure contient quatre quarts de la Ronde. Le C barré devrait être remplacé par $\frac{2}{2}$, quand la mesure ne contient qu'une seule Cadence Harmonique, et par $\frac{4}{4}$ quand elle en contient deux.

Cadence. On nomme ainsi le *Trille* ou *tremblement* et on le désigne par *tr*.

Cadence elliptique. 153, 279 et 281.

—— *évitée*, chap. XI, pag. 120.

—— De quatre genres, pag. 125.

—— harmonique. C'est ce que nous nommons *Proposition*. Chap. VII, pag. 50, 125, 279.

Cadence mélodique. 125, 218, 405.

—— parfaite. 50 et 80.

—— retardée. Chap. XII, pag. 127.

—— rhythmiques, 125 et 405.

Cadencé. Un morceau dont les cadences harmoniques sont bien sensibles, est bien cadencé.

Cadenza ou Arbitrio, la *Cadenza* que nous nommerons le Bouquet, par analogie au bouquet d'un feu d'artifice, a lieu sur le conséquent de la musique qui précède la cadence parfaite par laquelle on termine un morceau. C'est là que l'exécutant montre son habileté et son génie en improvisant un certain nombre de mesures ou la profondeur, l'amabilité et le brillant, doivent se trouver réunis. Ce bouquet se nomme *point d'orgue*, parce qu'en cet endroit l'orgue qui accompagne doit se taire car l'accompagnateur ne pouvant deviner la marche de l'improvisateur il ne pourrait que gêner celui-ci ou gâter ce qu'il improvise.

Canevas. Thème qui prête à la broderie ou à la variation.

Canevas. On appelait ainsi des mots sans suite que le Musicien mettait autrefois sous un *Air*, pour indiquer au Poëte quelle sorte de vers il devait employer pour parodier cet *Air*; c'est-à-dire pour y adapter des paroles qui pussent s'accorder avec le rhythme musical. Voyez Parodier.

Cantate, Espèce de Drame très-court, que l'on met tout entier en Musique. Le défaut des cantates est d'être en récit au lieu d'être en action.

Cantilena, terme de la musique italienne; c'est proprement le thème principal d'un Morceau, c'est ce qui le fait distinguer de tous les autres, c'est en quelque sorte son visage. Tout compositeur qui ne trouve pas de véritables *Cantilene* manque de génie. Voyez Chant.

Canto-Fermo. Voyez Plainchant.

Caprice. Morceau plein de verve et d'originalité. Il ne devrait être permis qu'aux grands compositeurs de faire des caprices parce qu'eux seuls peuvent racheter par le savoir ce qui peut manquer à ces sortes de morceaux du côté du charme et de l'agrément.

Caractère. Toute musique doit avoir un caractère et celui-là même qui convient à ce qu'elle doit exprimer. Toute Musique sans caractère est ennuyeuse et soporifique, et mérite d'être brûlée sans pitié, à moins qu'elle ne présente une combinaison profonde.

Cavatine. Une cavatine est une ariette abrégée.

Centone ou Pasticcio, nom qu'on donne en Italie aux opéra composés d'airs tirés de diverses Partitions.

Cesure. Voyez vers.

Chaconne. La chaconne ancienne était toujours à trois tems. C'est de tous les airs de danse le plus étendu. *Floquet* en a fait une à deux tems sur un motif très-heureux.

La Chaconne commence au second tems de la Mesure.

Chanson. Le plus aimable des petits poëmes lyriques, porté au plus haut degré de perfection par les poëtes français. Les jolies chansons et les jolis petits airs deviennent rares. Ce genre est-il épuisé ou manque-t-on de talent pour créer de nouveaux airs?

Chant, *Dessus*, *soprano*, sont souvent synonymes. Le chant est la Partie que toutes les autres doivent tendre à faire ressortir.

Chant et mélodie sont en quelque sorte synonymes. Cependant le chant est la Mélodie des Mélodies. C'est le choix, la fleur du miel (1) et pour la pureté et pour le goût. Un chant peut être l'enfant du génie, de la sensibilité et d'un savoir profond; mais un assez grand nombre des chants qui ont fait fortune n'est que le fruit d'une heureuse inspiration; et tels hommes qui ont été d'assez minces Musiciens ont eu dans leur vie beaucoup de ces aimables trouvailles que de plus savans auraient enviées. Le savoir ne donne pas la faculté d'engendrer, il ne fait que diriger la main qui crée. Il fortifie le génie, il le soutient dans sa course

(1) On sait que *Melos* d'où l'on a fait *Mélodie*, signifie Miel.

rapide, et sans lui, Pégase manquerait presque toujours d'haleine et ferait mille faux pas. Aussi ne voit-on jamais les compositeurs qui ignorent les principes et les ressources de leur art, produire des Morceaux d'une certaine étendue. Une symphonie, un bon quatuor, une belle ouverture ou tout autre grand morceau, est un écueil contre lequel leur faible barque vient presque toujours se briser. Ils se tirent d'affaire auprès de la multitude qu'on amuse avec quelques jolis chants et avec quels effets bien ou mal amenés, mais ils n'échappent pas au mépris des connaisseurs qui ont, pour les toiser, l'échelle sur laquelle sont faites les symphonies d'*Haydn*, l'ouverture d'Iphigénie et celles de *Mozart*. Il faut bien se garder de confondre un long Morceau avec un grand Morceau. Le long Morceau est toujours l'ouvrage d'un écolier présomptueux; un grand Morceau est toujours celui d'un habile homme, d'un grand Maître, lorsqu'il est bien conduit.

Chant. L'art du chant demande beaucoup de naturel et de travail. Solfier n'est pas chanter, comme lire correctement la tragédie ou la comédie du ton dont on lit la gazette n'est pas être ni tragédien ni comédien. Le chanteur est celui qui sait déclamer, ensemble, la musique et les paroles.

Tout chanteur qui ne s'occupe que des sons et néglige la parole est un instrument vocal et non un véritable chanteur. Je dirai aux étrangers : Voulez-vous savoir s'il est des français qui savent chanter? Allez entendre *Lais* à l'Opéra; *Martin* et *Elleviou* à Feydeau, et, dans la société, le virtuose *Garat*.

Les cathédrales faisaient d'assez bons musiciens et d'assez mauvais chanteurs; mais elles formaient des voix, parce que c'est en chantant dans de grands vaisseaux que la voix se développe et s'affermit.

Si l'on rétablit la Musique dans les églises, qu'elle soit majestueuse et pleine d'onction, et non sèche, insignifiante et mal exécutée, telle que celle que j'ai entendue à Notre-Dame de Paris, il y a quelque tems, car c'est insulter à la religion et à Dieu même. Le Plain-chant ne doit céder le pas qu'à de la Musique faite par des hommes d'un vrai génie et imbus des idées que M. Lesueur a développées en 1787, sous le titre modeste d'*Essais sur la Musique sacrée*.

Chargée. Une *Musique chargée* est celle où il y a trop de notes, et dans laquelle les Parties accessoires étouffent les principales. Si une telle Musique est susceptible d'être bonne, elle ne peut le devenir qu'en séparant le froment de l'ivraie qui l'étouffe.

Chasse. Morceau vocal ou instrumental à $\frac{6}{8}$ où l'on rappelle les Tons ou Airs consacrés à la Chasse, et où l'on imite autant qu'il est possible ce qui se passe dans une chasse. L'ouverture du *Jeune Henri* est un modèle de chasse instrumentale à grand orchestre.

Chevroter, c'est faire le trill ou cadence à la manière des chèvres.

Chiffrer. On chiffrait autrefois les Basses, et cela était assez bien vu, car cela forçait les compositeurs à se rendre à-peu-près compte des accords qu'ils employaient.

L'ignorance s'est affranchie de ce joug, et les savans ont suivi sur cela l'exemple des ignorans, ce qui arrive dans plus d'un art et dans plus d'une profession.

Chœur. Morceau chanté par un peuple, par une armée, ou par une troupe d'individus quelconques. Un chœur peut n'avoir qu'une seule Partie vocale ou en avoir plusieurs. C'est au compositeur à juger s'il convient au sujet qu'il traite que tout le monde dise la même chose à l'unisson ou à l'octave, ou s'il vaut mieux qu'il divise la troupe qu'il a à faire chanter, en divers pelotons. Lisez la Poétique de M. de Lacépède et étudiez les chœurs de *Handel*, de *Gluck*, de *Sacchini* et les finales Italiennes.

Clavier *général*. L'échelle des sons réguliers que peuvent former les voix et les instrumens en allant du grave à l'aigu, ou de l'aigu au

grave. Le clavier général contient au moins sept *Octaves* ou sept *Septenaires*, voyez pag. 135.

Comma. Neuvième partie d'un Ton. Voyez Intervalle.

Compositeur. Le vrai compositeur est celui que la nature a créé Musicien et qui possède à fond l'Harmonie et le Contrepoint. Toujours juste dans ses expressions, conséquent dans l'arrangement de ses idées, gradué dans ses effets, il réunit le naturel à l'art, le charme à la profondeur. Il ne vise pas à causer sans cesse des surprises, cependant il étonne quelquefois, mais plus souvent il nous enchante et nous ravit.

Compositeurs. On m'a observé que dans mon discours préliminaire j'avais négligé de citer beaucoup de compositeurs, soit morts, soit vivans, qui ont illustré leur nom par de bons ouvrages; ce reproche n'est pas fondé, car je n'ai pas eu l'intention de nommer tous les compositeurs, mais un nombre suffisant pour établir une chaîne de bons auteurs depuis le dix-septième siècle jusqu'à nos jours, sans quoi aurais-je pu oublier *Leo*, *Porpora*, *Hasse* et tant d'autres qui ont vécu avant ou après ceux-ci? Et si j'eusse eu en vue de faire une notice exacte de ceux qui existent actuellement à Paris, n'aurais-je pas commencé par *Tarchi*, lui qui a obtenu trente succès sur les premiers théâtres d'Italie, et qui en compterait sûrement autant en France s'il eût eu à mettre en Musique des poëmes analogues à son génie, car *son Trente et Quarante*, d'*Auberge* en *Auberge*, le *Cabriolet jaune*, *Ste.-Foix*, *Aurore* de *Gusman*, ne sont en quelque sorte que d'aimables échantillons de son rare talent.

Aurais-je pu ne pas orner cette note du nom de *Cherubini* quand il n'aurait fait ni *Démophon*, ni *Médée*, ni *Lodoïska*, ni les *Deux Journées?* N'avait-il pas déjà une réputation avant ces ouvrages sérieux et respectables?

Me serais-je tû sur *Martini* qui a mis tant de fraîcheur, de sensibilité, d'amabilité et de justesse d'expression dans l'*Amoureux de quinze ans*, et dans *le Droit du Seigneur?*

Et *Leyrac*, si fécond, si naturel et si heureux dans ses Romances comme dans la plupart des Morceaux qui composent ses nombreux et jolis opéra, aurais-je pu ne pas rendre hommage à la justesse de son tact, et à son entente de la scène?

N'aurais-je pas fait l'éloge de *Berton* l'auteur de *Montano* et *Stéphanie*, du *Delire*, d'*Aline*, des *Maris Garçons*, ouvrages dans lesquels on trouve de nombreuses preuves de son grand talent pour la composition, et de son jugement pour ce qui convient au théâtre et aux chanteurs?

Aurais-je manqué de faire figurer dans cette notice, *Champein* comme auteur de la *Mélomanie;* feu *Devienne* comme ayant fait les *Visitandines; Bruni*, comme auteur de *Tobeme?* Aurais-je manqué de parler de *Kreutzer* qui a fait la Musique charmante et pittoresque de *Paul et Virginie* et de *Lodoïska* et celle d'*Astianax*, grand opéra? De *Boyeldieu* auquel on doit *Zoraïme et Zulnare*, le *Calife*, *Beniowski*, ma *Tante Aurore?* De Gaveaux qui nous a donné *Léonore*, le *Petit Matelot*, le *Traité Nul*, et beaucoup d'autres ouvrages où l'on trouve du naturel, de l'esprit et de la grace, comme dans ceux de *Solié*, dont je citerai le *Secret*, le *Chapitre Second* et le *Jockey*.

Ma plume ne se serait-elle pas hâtée d'écrire aussi le nom du sensible et spirituel *Plantade*, lui qui a fait *Palma* et *Zoé*, sans compter les chœurs d'*Esther* et une foule de *Romances* qui font les délices de la bonne société?

N'aurais-je rien dit de feu le *Moyne* qui a fait les *Prétendus*, les *Pommiers et le Moulin*, *Phèdre* et *Nephté?*

Et *Vogel* et *Edelman*, aurais-je pu les oublier?

Ne me serais-je pas souvenu aussi de *Candeille*, de *Porta*, de *Persuis*, de *Le Brun*, de *Jadin*, de *Spontini*, de *Blangini?* Aurais-je négligé de parler de *Nicolo Isouard*, lui qui, en très peu de tems,

nous a donné *Michel-Ange*, *l'Intrigue aux Fenêtres*, *Léonce*, *le Déjeûner de Garçons*, et plusieurs autres opéra comiques qui se distinguent par un coloris plein de fraîcheur.

A la vérité parmi les compositeurs qui seraient entrés dans cette liste, plusieurs ne savent pas la composition, ou la savent très-mal; quoique quelques-uns s'en disent maîtres, et prétendent l'avoir enseignée; cependant comme cette ignorance n'empêche pas d'avoir quelques réminiscences ou de trouver quelques chants aimables au moyen desquels on se tire d'affaire auprès de la foule qui ne sait ni lire ni juger une Partition, mais qui sait goûter ce qui lui plaît, l'émeut et la charme soit qu'on l'ait inventé ou pillé, j'aurais passé là-dessus: d'ailleurs n'ai-je pas été obligé de citer, dans mon discours préliminaire, quelques compositeurs qui sont à-peu-près dans le même cas que ceux dont je parle ici, à l'exception pourtant qu'ils ont montré plus de vrai génie et de naturel?

Si j'ai évité de faire entrer dans mon cadre une semblable notice, c'est que j'avais compris la difficulté qu'il y aurait de faire accorder les prétentions de chacun avec la justice et la vérité.

Les pianistes doivent me pardonner de ne les avoir pas cités soit comme compositeurs, soit comme exécutans; quand je n'ai rien dit de *John Cramer* si connu par ce double talent, ni de *Woelfel*, ni même d'*Adam* pour lequel j'ai une estime particulière.

Ceux qui ont écrit des Quatuors et que je n'ai pas compris dans mon énumération, doivent se consoler aussi puisque je n'ai parlé ni de *Davaux*, ni de *Cambini*, ni de *Kreutzer*, ni de *Hanzel*.

Quant à ces Pièces pour divers instrumens qui ont été écrites non par des compositeurs mais par des instrumentistes, elles doivent être regardées comme non avenues, étant nulles en composition, à l'exception pourtant de celles qui se distinguent de la foule par des chants heureux et neufs ou par quelqu'originalité piquante et de bon goût.

Composition. La science du compositeur qu'on a cherché à développer dans tout cet ouvrage. Voyez pag. 134.

Concert. Je dois à celui qui était établi rue de Cléry, à Paris, un hommage particulier pour la perfection rare avec laquelle on y exécutait les superbes symphonies du grand *Haydn* sous la direction, en dernier lieu, de M. *Grasset*. Je ne puis parler de ce concert dont je voudrais pouvoir nommer tous les membres, sans me rappeler le plaisir que j'y ai goûté en y entendant successivement MM. *Rode*, *Kreutzer* et *Baillot*, trois grands violons chacun d'un caractère différent; les deux frères *Duvernoy*, l'un sur le Cor, l'autre sur la Clarinette; MM. *Ozi* et *Delcambre* sur le Basson, et MM. *Breval*, *Levasseur*, *Lamarre* et *Rhomberg* sur le Violoncelle, et l'*Orphée Garat*.

Concerto. Le concerto n'est beau que sur le violon et peut-être sur le Piano. Dieu préserve tout bon musicien de l'obligation d'avoir à avaler un concerto de Basson ou de flûte, ou de clarinette, ou de contre-basse, ou de guimbarde, car c'est un véritable poison.

Le violoncelle lui-même n'est bon à être entendu *en solo*, que pendant une ou deux périodes; il en est de même des instrumens à vent quelconque, et encore faut-il que ces deux périodes soient dans le diapason et dans le caractère de ces instrumens, sans quoi cela devient insupportable. Quand le grave violoncelle, qui doit me faire entendre le langage majestueux des dieux ou la voix d'un tendre père, s'avise de faire des sauts périlleux et des gambades, il me semble voir un évêque ou un magistrat habillé en arlequin; ce qui est tout ensemble un délire et un scandale.

Instrumentistes, voulez-vous nous faire connaître votre talent? Commencez par nous montrer que vous connaissez parfaitement la nature de l'instrument dont vous jouez. Gardez-vous pour vous montrer habiles, d'en forcer la voix et d'en dépasser le diapason. Il est pour ainsi dire un sexe et un âge pour chaque instrument.

En conséquence, que celui qui est destiné à nous peindre la mollesse et les graces d'une jeune nymphe, ne s'avise pas d'avoir le ton grivois, que et altier d'un racolleur;

Que le vieillard ne prenne pas les airs du jeune freluquet;

Que chacun reste dans son véritable caractère, il sera sûr alors d'obtenir les suffrages de la multitude comme celui des vrais connaisseurs.

Il y a un plus heureux emploi à faire des voix et des instrumens que celui de les occuper à franchir sans cesse les bornes naturelles, et exciter par-là la surprise et l'étonnement, c'est celui de tirer parti de leurs véritables moyens pour toucher et pour plaire.

Il y a un meilleur pour les instrumens à vent, c'est que les grands compositeurs n'en jouent pas, et que ceux qui en jouent ne sont pas ordinairement de grands compositeurs.

Concordant. Espèce de voix de Taille.

Conduite. La conduite d'un Morceau fait juger du génie, du talent et de l'adresse du compositeur. Voyez Compositeur.

Conséquent. Second membre de la proposition musicale. Voyez Proposition.

Conséquente. C'est dans la Fugue la partie qui fait la Réponse. La *Conséquence* est la Réponse elle-même. Voyez Fugue.

Consonnance. 34, 36, 93 et suiv. 150.

Contre. Cette Proposition s'applique à toutes les Parties qui chantent ou joue contre une autre Partie et lui sert de Basse. La Haute-contre sert de Basse à la partie Haute, ou Dessus; la Basse-contre à la Partie de Basse vocale; la Contre-Basse à la partie de Basse instrumentale.

Contraint. La composition contrainte est celle où l'on est astreint à un ou à plusieurs Sujets.

La chaconne ancienne se composait autrefois sur une Basse contrainte, c'est-à-dire sur quatre ou huit mesures qui se répétaient un certain nombre de fois, pendant que le Dessus poursuivait son discours, ou variait sa première période.

Contr'alto. Haute-contre; la plus aigüe des voix d'hommes.

Contraste. Opposition du *forte* au *piano*, du travaillé au simple, du chargé au clair. Il ne faut pas confondre les *disparates* avec les *contrastes*.

Les contrastes évitent la monotonie et l'ennui, les disparates détruisent l'Unité.

Contre-fugue. Fugue où la Réponse, *la consequenza*, se fait en sens inverse. Voyez Fugue. Il ne faut pas confondre la contre-Fugue avec la double Fugue, ou Fugue à deux sujets.

Contre-point, synonyme de composition, en général et en particulier de composition scientifique.

Voyez les chapitres XXXIX et les suivans.

Tout musicien qui ignore le *contre-point obligé*, ne sait la composition qu'à demi, fût-il même un grand harmoniste, ce qui est très-rare.

Contre-sens. Vice dans lequel tombent journellement les compositeurs qui n'entendent qu'imparfaitement la langue appelée Musique.

Les Parodies faites par les poëtes qui ne sont pas excellens musiciens, ou qui ne se donnent pas assez de peine pour trouver l'expression propre et la mettre à sa place, fourmillent de contre-sens. Cela ne peut pas être autrement puisqu'ils ne voyent dans les notes que des longues ou des breves, et non la peinture des divers sentimens qu'elles expriment.

Contre-tems. Un Morceau est écrit à contre-tems, ou à contre-Mesure, quand les *levés* occupent la place des *frappés*. Voyez Propositions.

Corde génératrice. Type du système musical. Voyez la page 11, le chapitre XIV, page 214.

Cordes stables. La première et la quatrième de chaque tétracorde des anciens, parce qu'elles ne variaient pas, mais formaient toujours entre elles une quarte juste.

Corps sonore. Tout corps qui en résonnant fait entendre un son principal, accompagné de ses harmoniques. Voyez *Code générateur*.

Couplets. Voyez Variation.

Crescendo. En allant par une gradation bien ménagée du *piano* ou *pianissimo*, du *forté* au *fortissimo*.

Criarde. Musique criarde où l'on entend beaucoup trop de cris ou d'instrumens criards.

Crier. Un cri bien placé peut faire un grand effet dans une scène tragique ; mais quand on crie tout ce qui ne demande que de la force, on ne chante plus, on beugle.

Croque-notes ou Croque-sol. Un Croque-notes est un Musicien qui ne voit dans la musique que des Notes, au lieu d'y voir l'expression des sentimens et des passions.

D.

D. Cette lettre est synonyme de *ré*.

Da capo. Ces deux mots italiens, qu'on écrit en abrégé par D. C. signifient qu'il faut reprendre depuis le *capo*, la *tête* ou commencement du morceau, jusqu'au mot fin.

Descendre. On ne descend réellement, en Musique, que sur le papier et pour les yeux. Sur le Clavier, descendre, c'est aller de droite à gauche. Descendre, pour l'oreille, c'est aller d'un son aigu à un moins aigu, ou d'un son grave à un plus grave.

Dessein. *Sujet* ou *thème* sont synonymes en bien des cas : le dessein général d'un Morceau est la distribution des phrases et des périodes qui le composent. *Haydn* est un modèle parfait dans ce genre. Tout dans ses ouvrages, est mis où il doit être, et rien n'y occupe ni trop ni trop peu d'espace.

Dessus, *Soprano*. La voix la plus aigüe.

Détacher, c'est séparer un son d'un autre par un silence plus ou moins sensible.

Détonner, c'est sortir de l'intonnation, c'est chanter ou jouer faux. Le compositeur détonne quand il traite une corde chromatique comme si elle était diatonique. Voyez *Logique*.

Diagramme. C'était chez les Grecs la double gamme.

Dialogue. Morceau d'orgue à deux Chœurs ou seulement à deux Parties.

Diapason. Ce mot signifie chez les anciens l'intervalle de l'octave et quelquefois la gamme elle-même.

Le diapason d'une voix est son étendue du grave à l'aigu. Diapason signifie également l'étendue du système musical, les octaves exceptées.

Il y a aussi un instrument d'acier qui porte le nom de diapason et qui rend le *la*, raison pour laquelle on le nomme aussi *A-mi-la*. Au moyen de ce corps sonore, on peut accorder par-tout les instrumens sur le même Ton.

Diatonique. Voyez Genre.

Dièzer une note. C'est y mettre un dièze.

Dièze. Signe fait ainsi ♯ et qui indique qu'il faut hausser d'un semi-ton la note à laquelle il s'applique.

Les Dièzes qui se posent après la Clé servent pour toutes les notes du Morceau, à moins qu'un bécarre n'en ordonne autrement, 203.

Le dièze double, qu'on nomme double-dièze, fait hausser la note de deux semi-tons.

Diminuée. Voyez Intervalles.

Diminuer (*sminuire*, en Italien). C'est diminuer la durée des notes et en augmenter le nombre ; c'est ce que nous appelons broder ou varier.

Diminution. L'action de diminuer la durée des notes. Voyez diminuer (ce terme a vieilli.)

Direct. Intervalle qui n'est pas renversé. Voyez Intervalle.

Discordance. Voyez Détonner.

Discordant. *Son* qui ne concorde pas avec les autres Sons.

Disjonction. Intervalle qui sépare deux tétracordes.

Dans la gamme vulgaire, *ut ré mi fa — sol la si ut*, il y a une disjonction entre le *fa* et le *sol*; mais il n'y en a pas dans la vrai Gamme *sol la si ut, ut ré mi fa*, parce que ces deux tétracordes sont conjoints par l'*ut* qui appartient à tous deux. Voyez Gamme.

Dissonnances *diatoniques en contact*. Ce sont la seconde, la septième et la neuvième. La seconde est en contact avec l'unisson; la septième et la neuvième sont en contact avec l'octave. Voyez les pages 41, 94 et suivantes et les chapitres IX et X.

Dissonnances *diatoniques sans contact*. Ce sont la fausse quinte et son renversement le Triton.

Dissonnances *chromatiques*. Tous les intervalles chromatiques ou non qui ne forment point octave juste, tierce ou sixte majeures ou mineures, ou quinte juste, sont dissonnans, hors la quarte juste accompagnée de la sixte, car seule elle est dissonnante. La quinte seule ne consonne qu'à demi.

Dissonnant. Intervalle qui n'est point consonnant.

Diton. Di-ton, deux tons. Les Grecs appelaient ainsi la Tierce majeure, parce qu'elle est composée de deux Tons.

Divertissement. Petit Ballet placé dans un acte d'opéra ou à la fin de l'opéra même. On nommait autrefois divertissemens, *divertimenti*, une suite de Morceaux différens composés pour un ou plusieurs instrumens.

Dixième. C'est la Tierce portée à l'octave.

Do. C'est la note *ut*, qui se nomme aussi *ut* en Italie: les Italiens l'appellent *do* quand ils solfient, ce qui est très-bien; car *do* est plus favorable au développement du son, que le mot *ut*, et sur-tout quand il est prononcé à la Française, car les Italiens disent *out*.

Doigté. Le vrai doigté est celui qui est le plus facile et le plus propre au phrasé et à l'expression. Le doigté est pour le Piano et pour la Harpe ce qu'*est la respiration* pour le Chant. Il n'en est pas de même pour le Violon, car c'est l'*archet* qui en est la respiration. Que les artistes fassent attention au grand sens que ce peu de mots renferme, ils éviteront les nombreux contre-sens qu'ils font en exécutant.

Dolce, doux.

Dominante. Voyez Corde génératrice, 187, 214, 253 et 254.

Double. Vieux synonyme de Variation.

Double-croche. Demi-croche, appelée *Double-croche* parce qu'elle a deux crochets, quand elle est seule de son espèce ou séparée de celles qui la précèdent ou la suivent. Voyez Notes.

Double emploi. Accord de quinte et sixte, sur la quatrième note du Ton quand il se résout sur l'accord parfait de la Tonique ou sur l'un de ses renversemens, et dont *Rameau*, pour être conséquent aux règles qu'il avait inconséquemment établies sur la Basse fondamentale, a voulu absolument faire un accord fondamental. Voyez les pages 18, 34, 351 à 353.

Double fugue. Voyez le chapitre XXIX, et particulièrement la seconde section, page 535.

Double sens. 104.

Duo. Morceau à deux parties obligées, et qui dialoguent d'une manière plus ou moins serrée.

Un Morceau à deux Parties n'est pas un *duo* quand l'une de ces deux Parties n'est qu'accessoire. Voyez les pages 146, 161, 184, 291.

Duo *vocal*. Tout le monde connait les beaux *Duo* dramatiques de *Gluck*, celui d'Orphée: *Viens, suis un époux qui t'adore*; celui d'Iphigénie: *Ne doutez jamais de ma flamme*; celui d'Armide: *Aimons-nous*, et plusieurs autres d'un mérite plus ou moins parfait.

Je ne finirais pas si je voulais citer tous les *beaux duo* de *Sacchini*,

de *Piccini*, de *Grétry*, de *Paësiello*, de *Cimarosa*, et ceux des autres auteurs qui approchent plus ou moins du mérite de ceux-ci ; mais je n'ai pas besoin de les indiquer aux amateurs distingués, car ils les savent tous par cœur ; je dois me borner à conseiller aux jeunes compositeurs de les prendre pour modèle, après qu'ils en auront bien senti les beautés, examiné la coupe, et étudié la magie.

Durée des notes. Voyez valeur des Notes.

E.

E. Lettre qui désigne le *Mi*.

Echelle musicale. Voyez Système et Gamme.

Echo. Son réfléchi ou renvoyé par un corps solide et qui par ce renvoi ou réflexion, se répète à l'oreille. Il se dit aussi de l'endroit où la réflexion du son s'opère.

Echo ou Réponse, en Italien *Consequenza*. Voyez le chapitre XXIX, page 291.

Effets. L'étude des effets est, après l'étude de l'harmonie et du contre-point, celle à laquelle le Compositeur doit le plus s'appliquer. Ce sont les causes les plus simples, les plus naturelles qui produisent souvent les plus grands effets. On s'en convainc par l'examen des ouvrages des grands maîtres, non-seulement en musique, mais dans quelque genre que ce soit.

J. J. Rousseau dit avec raison qu'*une longue pratique peut apprendre à connaître les effets, mais qu'il n'y a que le génie qui les trouve*. Cependant comme le génie se développe et se fortifie par l'étude et l'application, et qu'il faut une longue habitude pour pouvoir rendre toujours bien ce qu'il dicte, il ne faut pas se reposer uniquement sur son génie, il faut que l'expérience nous aide à saisir ses intentions et nous les fasse quelquefois deviner.

Emmèle. Les tons emmèles étaient chez les Grecs, les sons musicaux que l'on peut noter ; ceux qui se trouvent dans la mélodie. Les cemèles étaient ceux qu'on ne pouvait apprécier et noter, et qui par-là se trouvaient *ec*, c'est-à-dire, *hors* de la *mèle* ou mélodie.

Eloquence. Si l'éloquence du musicien diffère en quelque chose de l'éloquence proprement dite, ce n'est que parce qu'une langue naturelle diffère nécessairement de tout langage de convention. Sans cette différence naturelle, les préceptes qu'on donne à l'orateur et au poëte, seraient en tout les mêmes que ceux qu'on donne au Musicien.

Tous les préceptes sur l'*Eloquence* se réduisent à-peu-près à ceux-ci, soit qu'on s'adresse au Musicien, à l'Orateur ou au Poëte. *Soyez suivis et conséquens dans vos propos ou propositions, fleuris dans vos expressions, contrastés dans l'emploi de vos couleurs, gradués dans vos effets*, et frappez de loin en loin des coups inattendus.

Ensemble. Voyez Morceau d'ensemble et Fugue.

Ensemble *dans l'exécution*. Voyez Orchestre.

Ensemble *Harmonique*, Voyez Accords et Harmonie.

Entonner juste, est opposé à détonner.

Entonner, signifie aussi commencer. On ne dit pas commencer le *Te deum* ; on dit entonner le *Te deum*.

Entrée. L'entrée d'une partie est le moment où elle prend la parole.

On appelle aussi *Entrée* la Ritournelle pendant laquelle un acteur entre en scène.

Eptacorde, qui est composé de sept cordes. Telle est la Gamme *sol, la si ut ré mi fa*.

Exécutant. Chacun des Musiciens, professeurs ou amateurs qui exécute de la musique dans un concert ou dans un orchestre.

Exécution. Elle peut être chaude, brillante. Pour être tout ce qu'elle doit être, il faut qu'elle ait toutes les qualités qu'on exige dans le jeu d'un acteur parfait. Il faut que l'exécutant sache faire comprendre la ponctuation des phrases par la liaison et par l'accentuation des notes,

EXPRESSION. Un Morceau a de l'expression, quand ce qu'il peint est exprimé d'une manière très sensible. L'expression, dans le compositeur comme dans l'exécutant, tient à la sensibilité du cœur, à la chaleur de l'ame et à la vivacité de l'esprit. Toute Musique sans expression doit être jetée au feu. Tout homme qui manque d'ame n'est pas né pour être musicien.

EXPRESSION (la vraie). C'est dans la Composition, l'emploi des véritables cordes, le mot propre. Dans l'exécution, c'est le véritable accent et le juste degré de douceur ou de force appliqué à chaque note.

F.

F. Lettre qui désigne le *Fa*.

FACE. Un accord parfait a trois faces directes, et un accord de septième en a quatre; page 45 et 46.

FANTAISIE. Morceau dans lequel le Compositeur sort de la coupe ordinaire des morceaux.

La *Fantaisie* doit présenter quelque chose d'original, de recherché et de recherchable.

Il n'appartient qu'à l'homme de génie et qui a la facilité d'improviser, de faire des CAPRICES: il n'est permis qu'aux savans d'écrire des fantaisies, parce qu'il faut y remplacer par la profondeur ce qu'on ôte à la régularité. Il faut donc faire des papillotes de la plupart des Fantaisies qui existent. Les Compositeurs donnent quelquefois le nom de caprices à leurs Fantaisies. Quelques-uns aussi contiennent des airs Variés, et rentrent, à peu de chose près, dans le genre des variations régulières.

FAUSSE QUINTE ou *quinte mineure*. Voyez la note de la page 37, puis les pages 99, 100, 102, 109, 215 et 342.

FAUSSET. Portion aigüe de la voix dont les sons ne se tirent pas de la poitrine, mais de la tête. Les Basse-tailles prennent le fausset entre le *ré* et le *sol*♯ du milieu du clavier; la haute-contre entre *sol*♯ et l'*ut*♯; les dessus ou voix de femmes, une octave plus haut.

FAUX. Tout ce qui n'est pas juste, soit en soi-même, soit comparativement.

FAUX-BOURDON. Plainchant sur lequel on forme un contre-point simple à quatre parties, et note pour note.

FEINTE. Mot suranné qui désignait un *dièze* ou un *bémol* quelconque et qui n'aurait jamais dû s'appliquer qu'au dièze ou au bémol chromatique, parce qu'au moyen d'un tel bémol ou dièze on feint de passer dans un Ton où l'on n'entre pas, au lieu que le dièze ou le bémol diatonique ne feint rien.

FIGURER. Un Accord n'est point une figure, mais il en prend une dès que l'une ou l'autre des Parties de cet accord fait entendre plusieurs notes différentes, prises ou non dans l'accord même, ou quand elle répète plusieurs fois la même note. On peut figurer plus ou moins chacune des parties du même accord ou de chaque accord. Voyez Variation et Broderie, et les chapitres XVIII, XIX, XX et XXI, et page 170.

FILER. Filer un Son, c'est le soutenir long-tems, soit avec égalité, soit en *crescendo et diminuendo*.

FINALE. Morceau d'ensemble par lequel les Italiens terminent brillamment et sans confusion, un acte d'opéra. Les poëtes Français, en général, trop peu au fait de la coupe des morceaux lyriques, ne savent ni amener, ni développer une finale. Il est vrai que plusieurs de nos Compositeurs ne seraient pas moins embarrassés d'en faire la Musique. Quelques-uns méprisent les finales Italiennes, comme le *Renard* de la fable méprise les raisins qu'il ne peut atteindre.

Ils sont trop verts et bons pour des goujats.

Ces mêmes hommes proposeraient volontiers aux Italiens l'entière suppression de ces morceaux précieux, et cela, avec le même désintéressement que le *Renard sans queue*, proposait à ses confrères de se faire

couper la leur. Mais ces grands tableaux puissamment animés, où le génie et le savoir étalent avec magnificence leur trésor et leurs richesses, se conserveront en dépit de ceux qui voudraient les voir disparaître, afin qu'on ne pût plus mesurer la distance immense qu'il y a entre ces belles finales et un petit chœur bien mesquin et bien retréci, sorti de leur plume.

Finale, (la note) est la Tonique.

Fleurtis. Vieux mot synonyme de fleuri.

Le Fleurtis est le contre-point fleuri ou figuré.

Fredon. Ce mot ne se prend plus qu'en mauvaise part, et désigne un agrément de mauvais goût.

Fredonner. On dit d'un homme qui a l'habitude de chanter à demi voix, en marchant, qu'il fredonne sans cesse.

Fredonner est aussi préluder bien ou mal avec la voix.

Fugue. Chap. XXXIX, art. 216 page 517. On distingue dans la *fugue*, le *sujet*, la *conséquence* ou *réponse*, l'*attaque* et l'*andamento* ou *promenade*.

Le Sujet ou Thème est la phrase par laquelle commence la fugue.

La *Conséquence* est l'écho, l'imitation du Thème que l'on nomme aussi Réponse;

L'*attaque* est un petit Sujet de deux ou trois notes tiré ou non du Thème,

L'*Andamento*, la *Promenade* est une espèce d'ajouture que l'on place, dans une *Révolution du Sujet*, après le Sujet et ses Réponses ou conséquences, pour laisser reposer le Thème et séparer une *Révolution* du Sujet de la suivante. En un mot, c'est un hors-d'œuvre.

G.

G. Cette lettre désigne le *sol*,

Gamme. Echelle musicale, système mélodique.

La *Gamme* est la Mélodie fondamentale et élémentaire.

La Gamme diatonique vulgaire est composée de deux tétracordes disjoints: mais comme deux tétracordes disjoints ne forment pas réellement une Gamme mais un *octenaire* ou octave, il s'ensuit que les notes *ut ré mi fa sol la si ut* sont un octenaire et non une Gamme. Ces notes SOL *la si* UT *ré mi* FA, forment la vraie Gamme de ce Ton, parce qu'elle est la série la plus fondamentale, la plus élémentaire, la plus simple et la plus harmonieuse que l'on puisse former graduellement avec ces sept notes. Voyez les pages 9, 11, 25, 201.

La Gamme harmonique est *sol si ré fa la ut mi*, ou plûtot *sol si ré fa la sol mi ut*.

Gavotte. Air de ballet à deux tems et qui commence en levant.

Génie. Le *Génie* est cette faculté sublime de l'esprit qui le rend propre à engendrer. C'est une sorte de terrein précieux dans lequel nos propres semences et celles d'autrui germent, croissent et multiplient. Quelque fort et robuste que soit le génie, il a besoin de s'appuyer sur le savoir, sans quoi il ressemble à ces arbres trop hâtifs qui donnent des fleurs et point de fruits ou n'en produisent que d'imparfaits.

Rousseau a dit: Si vous n'avez pas de génie, faites de la musique française, c'est-à-dire faite du Contre-point comme on en faisait au seizième et dix-septième siècles et tels qu'on en chantait dans les cathédrales, en France et en Italie même. Mais je dirai plus, si vous n'avez pas de génie, copiez de la Musique, arrangez-en si vous en avez le talent, mais abstenez-vous d'en faire.

Mais n'est-ce pas condamner à l'inaction la plume de la plupart des musiciens? Oui, sans doute. En ce cas, parlez plus bas, et ne faites pas lire votre livre ni aux graveurs, ni aux mauvais compositeurs, car ils le décrieraient.

Genre. On dit ordinairement qu'il y a trois genres, le diatonique, le chromatique et l'enharmonique. Mais on ne doit pas croire pour cela qu'il soit possible de faire de la Musique toute chromatique ou toute

enharmonique : on n'en peut faire que de la diatonique mêlée ou non de nuances chromatiques, et avec ou sans nuances enharmoniques. Voyez le chap. XXXIV où l'on traite du grand système musical et de la logique.

Gigue. Air de danse à $\frac{6}{8}$.

Gout (le) a sa source dans la finesse de l'esprit et dans la délicatesse du cœur. Il sait orner et embellir le sentiment et la raison. Il ne faut pas le confondre avec l'expression. Celle-ci appartient à la sensibilité du cœur et à la chaleur de l'ame.

Fontenelle avait, comme homme et comme écrivain, beaucoup de goût, J.-J. Rousseau beaucoup d'expression. Gluck avait comme musicien, plus d'expression encore que de goût. Mozart a quelquefois réuni l'un et l'autre au plus haut degré.

La perfection consiste à appliquer à chaque chose la dose de goût ou d'expression dont elle est susceptible.

Grave, l'un des mouvemens.

Grave est opposé à aigu : plus les vibrations d'un corps sonore ou résonnant sont lentes, et plus le son qu'il rend est grave. V. Son.

Groupe. On appelait Groupe quatre croches ou doubles-croches, telles que *ré ut si ut*, *mi ré ut ré*.

Guide (le) en Italien la *Guida*, est dans une Fugue, la Partie qui énonce le Sujet.

Guidon. Signe qui se mettait et se met quelquefois encore au bout d'une Portée pour indiquer par quelle note commence la Portée suivante qui appartient à la même Partie.

H.

H, lettre qui désigne en Allemagne le *si* ♮.

Harmonie. La science qui apprend à composer les accords et à en faire usage.

Voyez depuis le chap. IV jusqu'au XXXVe. et sur-tout le XXXVIIe.

Harmonieux, ce qui a un ensemble qui fait plaisir. Cela tient en musique aux rapports qu'ont entre elles les proportions des différentes cordes qui se font entendre à-la-fois. Une figure harmonieuse est celle qui se rapproche le plus du type du beau.

Harmonique, qui appartient à l'Harmonie, à l'ensemble des sons.

Harmoniste. Celui qui connaît les accords et leur emploi.

Haute-contre. La plus aigüe des voix d'hommes.

Heptacorde; qui a sept cordes.

Hiérarchie. Il est une sorte d'Hiérarchie parmi les cordes d'un Ton. Voyez Ton.

Hymne chrétien. Chant sacré en l'honneur de Dieu ou des saints.

Hymne payen, chant en l'honneur des dieux ou des déesses.

I.

Imitation. 262. Voyez aussi contre-point à la seconde, à la tierce, à la quarte, à la quinte, à la sixte et à la septième, et les contre-points doubles, triples et quadruples.

Improviser. L'improvisateur est le Musicien né qui fait de la Musique comme un rosier porte des roses. Une dame de beaucoup d'esprit a dit de l'inimitable La Fontaine qu'il faisait des fables comme un poirier porte des poires. C'est avec cette même facilité que le grand improvisateur doit pouvoir faire parler à son gré toutes les passions et exprimer tous les sentimens. *Mozart* improvisait à sept ans, il improvisait aussi à trente, mais c'était d'une toute autre manière. S'il était à sept ans bien au-dessus de tous les enfans de sa profession et de son âge, et au-dessus même de plusieurs hommes faits; à trente, il laissait bien loin derrière lui tous les compositeurs du monde, à quelques exceptions près.

Intermède. Petite comédie ou drame lyrique qui se jouait entre

deux actes d'un grand opéra. Le *Devin du Village* se jouait ainsi dans son origine.

Intervalle. Un intervalle se compte d'après le nombre de degrés qu'il y a à monter ou à descendre pour aller d'une note à l'autre.

Quand l'*ut*♯ ou l'*ut*♭ est posé sur la même ligne que l'*ut* naturel, de l'*ut* à l'*ut*♯ ou de l'*ut* à l'*ut*♭ ou de l'*ut*♭ à l'*ut*♯, il n'y a pas un intervalle, mais un faux unisson parce qu'il n'y a point sur le papier de degré à monter ou à descendre en allant de l'une de ces cordes à l'autre. Mais de l'*ut* au *ré*♭ ou de l'*ut* au *si*, il y a un intervalle, parce que, pour aller d'*ut* au *ré*♭ il faut monter d'un degré ou descendre d'autant pour aller d'*ut* à *si*. Ce ne sont donc pas les touches ou les cordes qui forment les degrés, mais l'appellation de ces touches ou degrés.

Quand on monte ou descend d'un degré on forme un intervalle de seconde ou deuxième, parce qu'on passe sur deux degrés différens. Quand on monte ou descend de deux degrés, on forme une tierce ou troisième, parce qu'on passe sur trois degrés différens. Il y a une tierce de l'*ut* au *mi*, soit que l'on passe d'*ut* à *mi*, en faisant le *ré* entre ces deux notes, ou soit que l'on franchisse le *ré*. Cela doit s'entendre également de chaque intervalle. Cependant je préférerais qu'on nommât *ternaire* les trois notes *ut ré mi*, et tierce *ut mi; quaternaire, ut ré mi fa*, et quarte *ut fa; quintenaire, ut ré mi fa sol*, et quinte *ut sol; sixtenaire, ut ré mi fa sol la*, et sixte *ut la; Septenaire, ut ré mi fa sol la si*♭, et septième *ut si*♭. Voyez page 263.

Table des intervalles.

La seconde mineure est l'intervalle de deux degrés composant un semi-ton.

La seconde majeure est le même intervalle composé de deux semi-tons ou d'un Ton.

La seconde superflue est composée de trois semi-tons ou d'un ton et demi.

La tierce diminuée est l'intervalle de trois degrés composant deux semi-tons.

La tierce mineure, est composée de trois semi-tons.
La tierce majeure, de quatre semi-tons.
La quarte juste, de cinq demi-tons.
La quarte superflue ou triton, de six demi-tons.
La quinte mineure, appelée fausse quinte, de six demi-tons.
La quinte juste ou majeure, de sept demi-tons.
La quinte superflue, de huit semi-tons.
La sixte mineure, de huit semi-tons.
La sixte majeure, de neuf semi-tons.
La sixte superflue, de dix semi-tons.
La septième diminuée, de neuf semi-tons.
La septième mineure, de dix semi-tons.
La septième majeure, de onze semi-tons.
L'octave, de douze semi-tons.

Renversement des intervalles.

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

Voyez la Table des intervalles qui entrent dans la composition des Accords, page 210.

Si l'on considère cette table comme celle des intervalles véritablement *harmoniques*, il faut en retrancher la seconde mineure, la tierce diminuée et la septième majeure qui manquent de subordination, et ne

peuvent se faire entendre *sans préparation*, et sans former une discordance. Il faut donc ajouter ces trois intervalles à la table des intervalles *mélodiques*, laquelle, au lieu de dix intervalles en présentera treize.

Intonation, est juste ou fausse, trop haute ou trop basse, trop forte ou trop faible. Voyez Entonner.

J.

Jeu. Manière dont un instrumentiste joue de son instrument. Il se dit particulièrement de l'orgue et du piano. J'aime le jeu de tel organiste; tel pianiste a le jeu très-brillant; tel autre manque de netteté; quelle légèreté et quelle vélocité dans les doigts de celui-ci, mais en revanche comme cet autre a la main lourde! On peut dire d'un Morceau exécuté par ce jeune homme qu'il est bien frappé. Est-il l'élève de *Clementi* ou de *Cramer*; non sans doute, car il ne frapperait pas ainsi.

Jouer. Comme en Italie on dit *sonare*, en France on dit *jouer* d'un instrument quelconque; cependant, quoiqu'en dise *Rousseau*, je ne vois pas qu'il y ait de la pédanterie à dire *jouer de l'Orgue*, *sonner de la Trompette*, *donner du Cor*, *toucher le Piano*, *pincer la Harpe ou la Guitare*.

L.

La, sixième note de la Gamme d'*ut* majeur.

Levé. Tems *levé*, voyez Mesure.

Liaison ou *lien*. Ligne courbe au moyen de laquelle on attache ensemble deux notes qui représentent la même corde pour indiquer que l'on ne doit pas prononcer la seconde, mais prolonger la première de toute la valeur de celle-ci.

On se sert aussi de la liaison pour indiquer que toutes les notes qu'elle embrasse doivent être liées et faites d'un seul coup d'archet ou tout d'une haleine.

La *Liaison d'Harmonie*, pag. 346.

Licence. Une licence est un cas imprévu par celui qui a établi une règle, mais ce cas ne peut déroger au principe dont la règle elle-même est une conséquence, une suite naturelle.

On ne peut jamais déroger à un principe sans faire une faute ou sans renverser le principe, car un principe n'est tel qu'autant qu'il ne souffre aucune exception; une règle, au contraire, peut en admettre plusieurs.

Pourquoi admet-on des *licences* dans les beaux-arts?

C'est parce que ce sont des demi-savans qui en ont tracé les règles. S'ils avaient connu à fond l'art dont ils ont traité, ils auraient classé les licences parmi les exceptions prévues, et non parmi les infractions, car une exception peut exister avec des principes et des règles, mais une seule infraction détruit et les règles et les principes.

La *Licence* qui est permise est donc celle qui n'est qu'*une extension de la règle*, et non celle qui en est la *violation*.

Ligature. Vieux synonyme de liaison et de lieu.

Ligne. Cinq lignes droites, parallèles et horizontales forment la Portée musicale. Voyez Portée.

Lourer, c'est lier les notes à la manière dont la voix lie les sons.

M.

Madrigal. Musique faite sur des Madrigaux; celle que l'on faisait en Italie au seizième siècle, était ordinairement d'un contre-point recherché. Voyez les Duos de *Durante* et pour exemples plus anciens *Nervi d'Orfeo*, à la bibliothèque impériale.

La Musique française que l'on faisait il y a un siècle, ressemblait à ce

genre de Musique, mais celle qui se fait actuellement en France par ceux qui savent la composition et qui ont du véritable génie, tient le milieu entre la bonne musique allemande et la musique italienne de nos jours. Quant à celle qui est composée par des Italiens, des allemands ou des français bien ignorans et pleins d'impudence, qui, se disent maîtres et qui ne sont pas même des écoliers passables, elle ressemble à tout et ne ressemble à rien.

Marche. Air militaire à deux tems lents ou à quatre tems vîtes, qui s'exécute pendant la marche grave d'un régiment ou d'une troupe quelconque.

Médiante. C'est la note du milieu de l'accord parfait de la Tonique. Dans *ut mi sol* c'est *mi*. La note du milieu de tout autre accord parfait que celui de la note Tonique, n'est point une médiante.

Médium. Octave du milieu du clavier ou d'une voix.

Mélodie. *Melos*, *le miel* de la Musique, le chant principal d'un Morceau soit vocal, soit instrumental. Plus ce chant, qui est à la Musique ce que le visage est au corps humain, a de physionomie et d'expression, et plus il est parfait en lui-même.

Mélodieux. Ce qui est chantant par excellence et d'une expression tendre et gracieuse.

Mélopée. C'était anciennement l'art de composer ou de varier régulièrement un chant.

La Musique des Grecs, simple comme le Plain-chant, avait des bornes très-limitées, mais celle des modernes infiniment étendue, paraît n'en plus avoir, et cependant elle en a de réelles que nous avons la gloire d'établir dans le chapitre où nous traitons de la Logique.

Menuet à l'allemande est un Morceau à trois tems qui se joue *allegro* ou *allegretto*. Le *Menuet* à la française se joue *Andante*. Voyez Walze.

Mesure. La durée d'une Proposition harmonique. Page 408 et pages 38, sixième alinéa; page 281, septième alinéa.

Métrique. Musique métrique, celle dont les pieds des vers sont ordonnés et symétriques.

Les vers d'une semblable Musique sont nécessairement rhythmés. Voyez page 416, art. 20, 21, 22 et 23.

Mi, troisième note de la Gamme majeure d'*ut*.

Mode, signifie ordre, arrangement, manière, façon. Ce mot n'est pas féminin, comme la *Mode* qui signifie la manière du jour, à l'égard de la parure et des vêtemens; il est masculin comme les Modes des verbes. Il y a quatre manières ou modes principaux dans les verbes, mais il n'y en a que deux dans la musique, le *Mode majeur* et le *Mode mineur*.

Mais les Grecs n'avaient-ils pas sept Modes dont chacun se divisait en authentique et en plagal? Oui: ils étaient donc plus riches que nous? Au contraire, ils l'étaient infiniment moins, mais il est tout simple qu'ils se trouvassent sept Modes divisibles en principaux et en accessoires, puisqu'ils comptaient pour un *Mode* chaque manière d'aller graduellement dans le même Ton d'une note à son octave.

Chez les grecs *ut ré mi fa sol la si ut*, était le Mode *Dorien*.
Ré mi fa sol la si ut ré, le Mode *Phrygien*.
Mi fa sol la si ut ré mi, le Mode *Lydien*.
Fa sol la si ut ré mi fa, le Mode *Mixo* ou *Myso-Lydien*.
Sol la si ut ré mi fa sol, l'*Æolien* ou *Hypo-Dorien*.
La si ut ré mi fa sol la, l'*Ionien* ou *Hypo-phrygien*.
Si ut ré mi fa sol la si, le *Sur-Ionien* ou *Hypo-Dorien*.

Chez nous, tous ces Modes ne sont que le Ton et le Mode majeur d'*ut*, parce que nous faisons abstraction pleine et entière des *Modes Mélodiques*, à cause que, pour l'ordinaire, notre système est complètement harmonique. Pourquoi notre système est-il ordinairement harmonique? Parce qu'en outre des unissons et des octaves, nous faisons

entendre à-la-fois plusieurs autres cordes différentes. Et pourquoi ce système détruit-il les Modes Mélodiques? Parce que ce qui est vague et indéterminé quand une seule note se fait entendre, cesse de l'être quand deux ou trois autres cordes se joignent à cette note et déterminent sa signification.

Ainsi, en outre des sept Modes Mélodiques des Grecs, dont nous faisons de tems en tems usage *quand nous n'employons que des unissons ou des octaves*, nous avons les *deux Modes harmoniques* dont un est le majeur et l'autre le mineur. Nous avons donc neuf Modes tandis que les Grecs n'en avait que sept.

Le Mode majeur est celui dont la tierce de la Tonique est composée de quatre semi-tons, et la sixte de neuf semi-tons. Le Mode mineur est celui dont la tierce de la Tonique et la sixte sont chacune plus petite d'un semi-ton, et c'est de-là que lui vient le nom de Mode mineur.

Dans le Mode mineur, la septième de la Tonique est-elle diatoniquement majeure ou est-elle mineure? J'avais d'abord envisagé le Mode mineur, comme n'étant que le Mode majeur dans lequel on substituait deux cordes chromatiques, (la tierce et la sixte mineures,) à deux cordes diatoniques, (la tierce et la sixte majeures;) et dans cette hypothèse la septième était naturellement majeure et diatonique. Mais ayant reconnu ensuite et en établissant mon grand système musical complet, chap. XXXIV, que le Mode mineur n'était réellement que le Mode majeur lui-même, non-considéré d'après un même centre ou Tonique comme je l'avais fait dans le chap. XXIII, mais d'après un autre centre ou Tonique, il s'ensuit que, dans le Mode mineur, la septième mineure est diatonique, ainsi que la tierce et la sixte elles-mêmes; car la Tonique du Ton mineur, Ton qui se forme des vingt-sept mêmes cordes que le majeur auquel il est relatif, est la septième note de ce Ton majeur, et non pas la première.

Ainsi donc les vingt-sept cordes *fa ut sol ré la mi si*, *fa*𝄪 *ut*𝄪 *sol*𝄪 *ré*𝄪 *la*𝄪, *mi*𝄪 *si*𝄪 *fa*+ *ut*♭ *sol*+ et *si mi la ré sol ut fa*, (1). *si*♭♭ *mi*♭♭ *la*♭♭ *ré*♭♭ *sol*♭♭, *ut*♭♭ *fa*+ *si*♭♭♭ *mi*♭♭♭ *la*♭♭♭ sont celles du Ton d'*ut* mode majeur, et celles du Ton de *la*, mode mineur, et non pas celles du Ton d'*ut* mineur. En conséquence, il faut regarder comme nul et non avenu tout ce qui se trouve de contraire à cette doctrine, dans le chapitre XXIII et ailleurs, et ne suivre à cet égard que ce qui est dit chapitre XXXIV, ou ce qui vient à l'appui de cette vérité qui y est énoncée.

Modulation. La Modulation est composée des vingt-sept cordes d'un Ton, ou d'une portion seulement de ces vingt-sept cordes employées relativement au mode majeur ou au mode mineur. On entend aussi par *Modulation*, le passage d'un Ton à un autre. Voyez le chap. XXXVIII. Voyez Ton.

Moduler. c'est faire usage d'une Modulation ou Ton, ou successivement de plusieurs Tons ou Modulations. Voyez chap. XXXVIII.

Monocorde. Le *Mono*-corde est ce qui n'a qu'une corde, *Mono* signifiant un ou une.

On donne aussi ce nom à une espèce de Piano qui n'a qu'une corde pour chaque touche. Mais le Monocorde dont on se sert pour constater les proportions harmoniques est une corde à boyau ou une corde de laiton tendue sur une planche ou sur une table d'harmonie.

Monodie se disait d'un morceau à une seule Partie et par opposition à *Chorodie* qui est composée de plusieurs Parties.

---

(1) Dans les vingt-sept cordes on ne compte pas *si mi la ré sol ut fa*, parce qu'elles sont les mêmes que *fa ut sol ré la mi si*; autrement il faudrait compter trente-quatre cordes dans le système complet et non vingt-sept seulement. Voyez Logique.

Monologue. Scène où il n'y a qu'un seul acteur sur le théâtre, qui se parle à lui-même ou s'adresse aux Dieux ou aux absens.

Monotonie. C'est proprement un chant fait sur une seule et même corde ou Ton. Il n'est plus en usage qu'au figuré, et se dit d'une Musique dont la mélodie et l'harmonie manquent de variété.

Monter. C'est, pour l'oreille, aller d'un son à un autre moins grave ou plus aigu. Cela s'appelle monter, parce que sur le papier on monte toutes les fois qu'on va d'un *son* à un autre moins grave ou plus aigu; à moins que l'on ne change de *clé*. Voyez Descendre.

Morceau., Pièce. Plus un Morceau a d'unité et de variété, et plus il a de mérite.

Motif, Sujet, Dessein principal par lequel on commence un Morceau. Plus un Morceau a d'*unité*, et plus tout ce qui le compose sort directement ou indirectement du *motif* ou Thème, ou des Motifs qui le composent, car il est rare qu'il n'y ait pas plusieurs desseins ou thèmes dans un Morceau.

Mottet. Morceau de Musique d'église.

Mouvement. Le *Mouvement* d'un Morceau est le degré de vîtesse ou de lenteur dans lequel il doit être exécuté. Ralentir un mouvement, en musique, c'est non-seulement comme si l'on aggrandissait dans la peinture chaque trait de l'objet que l'on peint; mais c'est encore refroidir l'action, et, par conséquent, ôter de la vie à cet objet. Presser un mouvement, c'est non-seulement rapetisser toutes les proportions d'un objet; mais c'est aussi en augmenter l'action et la vie, et l'un ou l'autre ne peut se faire sans dénaturer plus ou moins le Morceau que l'on exécute.

Ce n'est plus, comme autrefois, par l'espèce des notes employées pour écrire un morceau que l'on juge du mouvement de cette pièce; ce mouvement s'indique depuis longtems par *un ou deux mots Italiens* écrits en tête du Morceau.

Ces mots sont, en allant du lent au vîte., *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro* et *Presto*.

Mais il est des *Adagio* qui vont plus lentement que certains *Largo*; et d'autres qui vont plus vîte que certains *Andante*; en sorte que ces indications n'ont rien de bien précis. Pour leur donner plus de justesse, on y joint les adverbes *più*, plus; *molto*, beaucoup; *poco*, un peu; *ma non troppo*, pas trop; où l'on se sert des diminutifs, *Larghetto*; *Andantino*, *Allegretto*, ou des augmentatifs, *Allegrissimo*, *Prestissimo*.

On se sert aussi de termes qui indiquent le caractère du Morceau en même-tems que son degré de vîtesse; tels sont *Agitato*, agité; *Vivace*, avec de la vie; *Gustoso*, avec goût; *Con brio*, avec noblesse; *Amoroso*, avec tendresse. Mais tous ces termes ont besoin d'être interprétés par un bon Musicien, pour avoir dans la tête de l'exécutant la même valeur que dans celle du Compositeur. Pour obvier à l'imperfection de ces termes, on avait imaginé un *Chronomètre*, un pendule divisé en un grand nombre de degrés; mais quoique cela fût très-bien vu, on n'en a pas fait usage.

Muances. Mutations des noms des notes quand on chante par transposition, et plus particulièrement quand on solfie avec six noms de notes, comme cela se pratiquait avant l'invention du *si* ou avec quatre seulement, comme cela est d'usage encore en Angleterre.

Musette. Air propre à être joué sur l'instrument qui porte ce nom; ou à en rappeler le genre.

Musicien Cette épithète se donne à celui qui compose de la Musique, comme à celui qui l'exécute. Mais de tel Musicien à tel autre, il y a aussi loin que de cet écrivain du coin, digne secrétaire de nos servantes, à *Voltaire* qui était aussi un écrivain.

Boëce ne voulait pas honorer du nom de Musicien celui qui ne sait qu'exécuter la Musique. Il est vrai qu'on ne donne pas le nom de poëte à l'acteur qui exécute ou joue les tragédies ou comédies en vers; mais

on nomme peintre celui qui barbouille la muraille d'un cabaret ; comme celui qui a fait le tableau de la *Transfiguration*.

Si le genre d'instruction que demande l'art seul de bien exécuter la Musique n'était pas séparable de toute autre espèce d'études, on ferait beaucoup plus de cas qu'on ne fait des Musiciens, car il faut plus de talent naturel et acquis, et bien plus de tems pour faire un bon exécutant en Musique, que pour faire un bon négociant, un bon notaire, et un assez bon mathématicien ; et pour être un grand compositeur, il ne faut pas moins de nâturel et d'application que pour devenir à-la-fois un grand poëte et un grand littérateur.

Je n'appelle pas grand compositeur celui qui, né avec beaucoup de génie pour la Musique, ignore cependant et l'Harmonie et le contre-point, car il n'est capable de rien créer de grand et de soutenu, ni de rien écrire avec pureté. Il peut produire une belle période ou deux tout au plus ; mais à la troisième et aux suivantes, et même dans les accompagnemens des deux premières, on reconnaît l'ignorant, parce qu'en cet endroit où le génie nous abandonne, l'Art doit venir à notre secours ; et comme l'art est presque nul pour celui qui n'a pas fait de bonnes études ; il s'ensuit que l'éruption du génie faite, un tel compositeur est sans aucun moyen, et tombe aussi bas que le dernier d'entre eux.

Musique. Voyez le chap. I.

N.

Neuvième. Intervalle qui est l'octave au-dessus de la seconde.

Noels. Airs anciens et populaires qu'on chante aux approches de Noël, et dont les paroles ont rapport à la naissance de Jésus-Christ : on les exécute aussi sur l'orgue, malgré que la plupart de ces Airs aient été profanés par des paroles assez peu édifiantes.

Noeuds. Les deux extrémités de chaque division naturelle d'une corde qui vibre.

Noire. Voyez Notes.

Notes. Caractères avec lesquels on désigne et nomme les sons. Chaque note n'équivaut point seulement à une lettre, comme on le croit communément, mais à un mot tout entier ; car une lettre n'est qu'un des élémens d'un mot écrit, et ne signifie rien quand elle est isolée, à moins que ce ne soit un *a*, lequel marque à lui seul la troisième personne du présent de l'indicatif du verbe *avoir* et ainsi de quelques autres mots *monolettres* ; mais en Musique, un Son est toujours un mot tout entier ; et un accord où plusieurs notes se font entendre à-la-fois est un substantif revêtu de ses bonnes ou mauvaises qualités, de ses adjectifs ou qualificatifs.

Avant qu'on eût inventé les signes qui sont de nos jours en usage pour noter ou écrire la Musique, chaque pays avait son écriture musicale particulière ; mais on a trouvé les signes inventés du tems de *Gui*, qui vivait au onzième siècle, et perfectionnés depuis, si commodes que presque toutes les nations les ont adoptés, en sorte que cette écriture est devenue une véritable *Pasigraphie*, une langue universelle (1).

(1) Le mot *Pasi-graphie* est composé des deux mots Grecs, *Pasi*, à tous, et *Graphô*, j'écris. Dans cette langue dont M. De Maimieux (ancien major d'infanterie, et membre de l'académie des sciences de Harlem) est l'inventeur, on traduit toutes les *idées* au moyen de douze signes. Il serait à souhaiter que tous les vrais amis des sciences et du perfectionnement de la raison humaine fissent usage de ce nouvel idiôme, plus philosophique et infiniment plus simple que tous ceux qui existent. J'apprends avec un vrai plaisir et pour la propagation de cette langue et pour la satisfaction de son auteur, que M. Frochot, conseiller-d'état, préfet du département de la Seine, vient d'autoriser un cours public de Pasigraphie dans le local de la Bibliothèque de la rue Saint-Antoine.

Il y a deux choses à considérer dans chaque Note, son degré de gravité ou d'aigu et sa durée.

C'est à l'aide de cinq lignes, auxquelles on ajoute momentanément au-dessus ou au-dessous, selon le besoin qu'on en a, et au moyen des Clés, que l'on figure le degré de gravité ou d'aigu d'un Son. Sa durée est désignée par la figure de la note. La position de la Note ne désigne donc que le degré qu'elle occupe dans l'échelle des Sons, c'est sa figure qui désigne sa durée relativement à la Ronde qui est l'objet de comparaison.

Il y a huit ou neuf espèces de Notes, savoir : les Rondes, les Blanches, les Noires, les Croches, les Doubles-Croches, les Triples-Croches, les Quadruples-Croches, les Quintuples-Croches et les Sextuples-Croches. Voyez en le tableau *pl.* A, *fig.* 40.

Chaque espèce se divise en deux classes, et sur tout à partir des croches.

Les Notes de la première classe valent chacune la moitié de l'espèce au-dessus, celle de la seconde classe ne valent que le tiers.

Ainsi, il faut trois croches de la seconde classe pour une Noire de la première classe ; trois doubles-croches de la seconde classe pour une croche de la première. Voyez l'échelle de proportion, *fig.* A, *pl.* 40.

Il faut pareillement trois noires de la deuxième classe pour une blanche de la première classe, et trois blanches de la seconde classe pour une ronde ; mais il est très-rare qu'on se serve de blanches et même de noires de la deuxième classe.

On met ordinairement un 3 par-dessus les Notes de la seconde classe, de quelqu'espèce qu'elles soient, pour désigner qu'il en faut trois et non deux pour une Note de l'espèce au-dessus. On augmente la valeur ou durée d'une note de moitié, en mettant un petit point après elle. Le second point que l'on place après un autre, ne vaut que la moitié du premier, le troisième la moitié du second.

On augmente aussi la durée d'une note en l'attachant à une autre qui est de la durée que l'on veut ajouter à la première.

Notes. Il n'y a que sept *Notes*, parce qu'après sept Cordes diatoniques on ne trouve que les octaves de ces sept mêmes Cordes. Quand aux Cordes chromatiques, c'est avec raison qu'on leur donne le même nom qu'aux diatoniques, en y ajoutant seulement l'épithète de dièze, de bémol, ou de bécarre, double ou simple, car ces cordes ne sont que les diatoniques elles-mêmes modifiées. Les Cordes enharmoniques n'étant que les chromatiques modifiées, elles ne doivent pas non plus porter d'autres noms que les chromatiques. Donc, il n'y a que sept Notes dans la Musique, mais il y a vingt-sept cordes dans le grand système musical pratique, ainsi qu'il est établi chap. XXXIV. Voyez Logique, Genre et Mode.

Il y a toujours eu sept Notes dans la Musique, même dans le tems où l'on nommait les sept Notes avec quatre noms seulement, comme chez les Grecs, avec *Te*, *Ta*, *Thè*, *Tho*, ou, chez les Anglais, avec *mi*, *fa*, *sol*, *la*, parce que la Musique étant indépendante de la volonté de l'homme, son système est aussi invariable que la nature elle-même, mais sa théorie et sa pratique peuvent être plus ou moins parfaites et plus ou moins avancées. *Gui*, d'*Arezzo*, ville d'Italie, n'a donc point ajouté de Notes à la Musique, il n'a ajouté que des noms pour désigner ces Notes. Nul être au monde ne peut ajouter rien au système musical, fût-il le plus instruit des mortels, et vécût-il dix mille ans ; mais on pouvait mieux connaître ce système qu'il ne l'avait été jusqu'ici, et l'auteur de cet ouvrage ose se flatter d'en donner ici la preuve.

Notes de gout. Notes écrites ou non, que le goût fait ajouter à celles qui sont strictement nécessaires pour former un Air quelconque.

Les Notes de goût sont le plus souvent des Notes de Mélodie ; cependant il en est parmi elles qui sont Notes d'harmonie, et d'autres qui sont même absolument nécessaires au sens de la phrase. Voyez page 463, art. 107.

Petites Notes. On nomme ainsi les notes qui sont surnuméraires dans une Mesure, parce qu'elles sont écrites en plus petit caractère que les autres que l'on nomme *Notes de valeur.*

Notes d'harmonie *ou Harmoniques.* Celles qui entrent dans la composition de l'accord qui se fait entendre.

Notes de Mélodie *ou Mélodiques.* Celles qui ne font pas partie de l'accord qui résonne et qui sont intermédiaires entre celles d'Harmonie.

Note Sensible. La septième majeure de la Tonique. Pages 11, 27, 97, 99, 128, 216, 342. En mineur, la note sensible est chromatique.

Noter. C'est écrire la Musique.

Nourris. Les Sons nourris sont pleins et soutenus.

O.

O. Cette lettre capitale désignait dans l'ancienne Musique, la Mesure à trois Tems qu'on nommait Mesure parfaite, parce que le nombre *trois* est le nombre parfait, selon les cabalistes. Le C qui désignait et désigne encore la mesure à quatre tems, était le signe de la mesure imparfaite.

Obligé, ée. Instrument ou Partie qu'on ne peut retrancher sans rendre le morceau de musique incomplet.

Obligé signifie aussi contraint, assujetti.

Octacorde. Composé de huit cordes.

Octave. L'intervalle de huit degrés diatoniques remplis ou non par les notes diatoniques seulement, ou par les diatoniques et les chromatiques. Voyez Septenaires et les pages 16 et 17.

Octavier. On dit, d'un tuyau d'orgue qui rend l'octave ou tout autre intonation que celle qu'il doit rendre, qu'il *octavie.*

Œuvre. En Italien *Opéra. Œuvre*, en Musique, est toujours masculin, soit au pluriel soit au singulier.

Opéra. On distingue en France les pièces de théâtre, en *Grands Opéra* et en *Opéra Comiques.* Un *Grand Opéra* se met entièrement en Musique. Dans un *Opéra Comique*, on ne met en Musique que les endroits les plus saillans. Voyez le Discours préliminaire depuis la page 16 jusqu'à la page 19. Voyez aussi le chapitre XLIX qui traite de l'accord de la Poésie avec la Musique.

Je distingue trois écoles au Grand Opéra; Celle de *Lulli*, perfectionnée et enrichie par *Rameau* et qui était l'école française d'autrefois. Celle de *Gluck* et celle de *Sacchini* et *Piccini.* Les grands opéra de *Grétry* ont un cachet à eux, mais ils ne forment point école. Plusieurs ont donné des grands opéras qui ne forment point non plus école, mais qui y font naturellement renvoyer leurs auteurs. Voyez l'article Ouverture.

Oratorio. Espèce de drame dont le sujet est tiré des Livres Saints, et quelquefois d'ailleurs. La *Création du Monde* est un *Oratorio* assez médiocre pour la conception poétique; mais il tire un très-grand prix de la Musique d'*Haydn.* C'est un des plus beaux ouvrages de ce grand maître. Il a paru cependant y oublier, pendant quelques notes, que le chaos même ne doit se peindre en Musique que selon les lois de l'Harmonie, car hors de ces lois il n'y a point de salut, ou plutôt point de Musique, mais seulement un bruit discordant qui ne peint rien, mais qui déchire les oreilles et insulte au bon sens et à la raison. Tout grand et sublime peintre qu'est *Haydn*, il est des choses qu'il ne peut saisir parce qu'elles sont inaccessibles à la Musique. Vouloir exprimer ces choses, c'est prouver qu'on ne connaît pas les bornes de son art, et s'exposer à compromettre la dignité de son talent.

Orchestre. C'est le lieu où sont placés les Musiciens instrumentistes dans une salle de Spectacle ou de concert, ou l'ensemble des Musiciens qui y font leur Partie.

Oreille. Comme c'est par l'oreille que les sons arrivent à l'ame, on attribue à l'oreille tous les jugemens qu'elle met l'ame à portée de former. Avoir de l'oreille, c'est être organisé de manière à se plaire à tout ce qui,

dans les sons, a de la justesse, de l'harmonie et de la précision. Manquer d'oreille, c'est être organisé de façon à pouvoir entendre, sans en être choqué, des intonations fausses, de faux accords, ou des choses contre la Mesure et la Cadence.

Ouverture. Espèce de Symphonie par laquelle commence un opéra sérieux ou un opéra comique.

Le modèle d'ouverture le plus parfait que l'on puisse citer dans le genre noble, est sans contredit celle d'*Iphigénie* en *Aulide* du chevalier *Gluck*. Quelle pompe, quelle majesté il y a dans cette Ouverture, et comme on y entend bien gémir la tendresse ! Que d'unité dans ce chef-d'œuvre du plus grand des compositeurs tragiques ! Il n'y a que la superbe ouverture d'*Alceste*, du même auteur, qui approche de celle-ci, pour la beauté des images et la chaleur d'expression.

Les compositeurs d'opéra sont, la plupart, très-embarrassés quand ils ont à faire une Ouverture ; et pourquoi cela ? C'est parce qu'ils ne sont pas assez Musiciens. Ils ont beau vouloir se dissimuler cette vérité à eux-mêmes, et chercher à faire croire le contraire aux autres, les véritables connaisseurs ne seront jamais leur dupe à cet égard. Il y a bien loin d'une Ouverture où il y a de jolies choses, à une bonne ouverture ; car l'une peut n'être que l'ouvrage d'un écolier qui a des idées et qui est conduit par elles, au lieu que l'autre est toujours l'ouvrage d'un maître qui a non-seulement des idées, mais qui sait les classer, les conduire et en tirer le meilleur parti possible.

N'est-il pas plus facile de faire une belle ouverture que de faire une belle scène ? C'est le contraire. On trouve en Italie vingt compositeurs qui sont capables de faire une belle scène, contre un qui sait faire une ouverture, une Symphonie ou une Sonate d'un mérite médiocre. Mais si la scène n'exige pas un aussi grand Musicien que la Symphonie, elle demande un Musicien plus sensible et plus passionné. Avec de l'ame et de la sensibilité, un jeune homme passablement musicien peut, à quelques défauts près dans la distribution de ses accompagnemens, composer une scène d'un bel effet ; mais avec sa chaleur et sa vivacité, il ne pourra produire que des lambeaux d'une ouverture, parce qu'il manque d'haleine, de logique et d'art pour pouvoir enchaîner un certain nombre d'idées et leur donner cet ensemble, cette unité qu'exige une ouverture, une sonate ou une symphonie. Compte-t-on beaucoup de bonnes et belles ouvertures ? Presque point ; mais il y en a un très-grand nombre où l'on trouve de jolies choses et quelquefois de belles choses. Et de belles scènes, y en a-t-il beaucoup ? Il y a peu de scènes parfaites sous tous les rapports ; mais il y en a beaucoup qui ont de l'expression, du charme et de l'effet. Donc un compositeur de Symphonie tel qu'*Haydn*, ou de Sonates, tel que *Clementi*, est infiniment plus grand musicien que tous les compositeurs qui ne savent faire que des scènes ou de faibles opéra sérieux ou comiques ; et c'est à tort que le vulgaire croit qu'un opéra est le *grand œuvre* en Musique. Il est vrai que pour faire un opéra comme l'immortel *Gluck*, il ne faut pas seulement être grand Musicien, mais il faut connaître parfaitement le cœur humain, et la force de chaque expression musicale que l'on emploie. Ce n'est pas précisément dans *Gluck* qu'on doit étudier le contre-point ; mais c'est dans ses partitions admirables que l'on doit apprendre à donner à chaque sentiment, à chaque passion, le langage et la couleur qui lui conviennent. C'est encore moins dans les Partitions de *Gretry* qu'on doit étudier la Composition, car elles sont bien loin d'être pures et irréprochables ; mais c'est-là, quand on ne la trouve pas dans sa propre sensibilité, qu'il faut aller chercher pour la Mélodie, l'expression pittoresque, le mot propre. C'est par cette justesse, c'est par ce tact fin, délicat et spirituel que *Grétry* s'est placé au premier rang des compositeurs d'opéra comiques, et c'est là aussi son titre incontestable à l'immortalité.

P.

P. Lettre initiale du mot *Piano*.

Parfait. Voyez Accord.

Paroles. On appelle Paroles les vers et les poëmes que l'on met en Musique. On dit, par exemple, de l'Opéra d'*OEdipe*: les paroles sont de *Guillard*, et la musique de *Sacchini*.

Partie. C'est le rôle que chaque voix ou chaque instrument a à jouer dans une Pièce ou Morceau de musique quelconque. Dans les chœurs, on emploie plusieurs voix sur chaque Partie, comme dans les symphonies on y emploie plusieurs Instruments.

Partition. Livre ou cahier qui contient tous les rôles ou toutes les Parties tant vocales qu'instrumentales d'un Opéra, ou toutes les Parties instrumentales d'une Symphonie, d'un Quatuor ou d'un Morceau quelconque, écrites l'une au-dessous de l'autre au moyen de quoi un maître de Musique a la faculté de conduire un Orchestre, et s'il sait bien la Composition, de juger du mérite et même de l'effet d'un ouvrage. Voyez la page 137, et l'art. Symphonie.

Partition. Faire la Partition pour un facteur d'orgues ou un accordeur de Pianos, c'est accorder les douze premiers semi-tons sur lesquels les autres s'accordent par octave. Voyez *Tempérament*.

Passage. Se dit en Musique comme en littérature d'un fragment ou petite portion quelconque d'un Morceau.

On entend aussi par passages, *passi* en Italien, des Notes qu'on glisse et *passe* entre celles qui sont écrites. Voyez *Broderies*.

Pause. Silence d'une Mesure.

Période. Partie d'un discours composé d'un ou de plusieurs vers de Musique. Voyez les différentes espèces de Période, page 397, troisième alinéa.

Phrase. Sens complet composé d'une ou de plusieurs Propositions musicales. Dans une phrase, il peut y avoir plusieurs sens, savoir le sens principal qui commence et termine la Phrase, et les sens explicatifs, incidens, obliques et subordonnés; voyez page 217. On donne souvent le nom de phrase à chaque sens, et l'on appelle alors la phrase, Période.

Phrasé. L'art de débiter une phrase s'appelle le *Phrasé* ou *Phraser*. Art. 28 et 29, page 424.

Pincé. Mordant simple tel qu'*ut si ut* ou *si la*✻ *si*. Cet agrément et le nom qu'il porte ne sont plus guères en usage.

Piqué. Très détaché.

Pizzicato. Ce mot écrit sur la Partie d'un instrument à archet, signifie qu'on doit pincer les cordes avec les doigts et sans se servir de l'archet.

Plagal, accessoire et opposé à *Authentique*. *Ut, ré mi fa sol la si ut, sol mi ut, ré ut*, était chez les Grecs le Ton d'*ut* pris authentiquement. *Sol la si ut ré mi fa sol, mi ut ré ut* était le Ton d'*ut* pris plagalement. Voyez la *pl.* 2, *fig.* H.

Je crois que ce qu'on appelle Tons *plagaux* sont les *authentiques* et que les *authentiques* sont les *plagaux*, et je me fonde sur ce que les *authentiques* ou principaux doivent être pris dans les cordes principales de la voix, et renfermés à-peu-près dans les bornes de la Portée musicale, comme le sont les Plagaux, *fig.* H, *pl.* 2. En conséquence les Tons plagaux ou secondaires, doivent être ceux qui dépassent les bornes les plus naturelles de la voix d'Homme, *qui est celle de bassetaille*, et pour lesquels on est obligé d'ajouter plusieurs lignes au-dessus de celles qui composent la Portée, comme il arrive dans les Tons Authentiques, *fig.* H, *pl.* 2.

Plain-chant ou *Plein-chant*. Le chant d'église. On le nomme en

Italien *Canto fermo*. Le *Plain-chant* est de la Musique en prose, elle est purement mélodique.

Le *Chant sur le livre* qui est une sorte de Musique ajoutée impromptu au *Plain-chant* est une chose détestable, à quelques exceptions près, parce que l'on confond dans ce mélange les procédés de la *Musique harmonique* avec ceux d'une Musique qui est de sa nature exclusivement *mélodique*. On sent donc qu'il doit y avoir beaucoup d'incohérence dans ce fâcheux amalgame, et qu'une longue habitude ou des organes peu délicats peuvent seuls nous le rendre supportable. Quoique le plain-chant soit en général un peu monotone, il vaut pourtant mieux seul que mal accompagné.

Cette musique est à peu de chose près ce qu'était celle des Grecs, et sur-tout dans les Proses qui sont des morceaux de poésie latine rimés et rhythmés. Voyez page 162.

Plein-jeu. Le *Plein-jeu* se compose, sur l'Orgue, de tous les jeux ou genres de tuyaux, hors de ceux qu'on nomme *cornets*, *nazards* et *jeux d'anches*.

Poétique de la Musique. C'est proprement l'art qui enseigne à embellir par la cadence et par des expressions fleuries, vives et animées tous les tableaux que présente la Musique (1). Ce n'est pas en lisant une poétique, que l'on devient poëte ni musicien, car tout le monde sait que

> C'est en vain qu'au Parnasse, un téméraire auteur
> Pense de l'art des vers atteindre la hauteur;
> S'il ne sent point du ciel l'influence secrette,
> Si son astre en naissant ne l'a formé poëte,
> Dans son génie étroit, il est toujours captif;
> Pour lui Phœbus est sourd, et Pégaze est rétif.

Si notre esprit et notre ame n'ont pas la faculté d'engendrer, il est aussi ridicule de vouloir être auteur qu'il l'est à un homme impuissant de vouloir devenir père.

L'art ne donne pas la faculté de créer, mais il développe, il fortifie le génie, le guide et le soutient dans la route qu'il doit tenir.

Point. Le point ne sert pas en Musique à la Ponctuation mais à augmenter une note, ou un premier ou second point, de la moitié de sa durée ou valeur.

Les *Points* qu'on place au-dessus des notes marquent qu'il faut détacher ces notes l'une de l'autre par un silence. Ce silence est souvent presqu'insensible.

Pointer. C'est faire alternativement une croche plus longue de moitié que l'autre. Anciennement dans la mesure à deux tems, sur quatre croches, on en faisait deux pointées et deux double-croches. Les deux pointées étaient la première et la troisième, les deux double-croches étaient la seconde et la quatrième. Maintenant on pointe toutes les croches qui doivent l'être, et l'on n'écrit plus avec une croche celle qui doit être exécutée comme une double-croche.

Ponctuer. C'est composer et exécuter la Musique de façon à faire bien distinguer le sens principal d'une phrase du sens secondaire, incident ou explicatif. Voyez Accent.

Port-de-voix. Petite note au moyen de laquelle on porte agréa-

---

(1) M. *De La Cépède*, grand-chancelier de la légion d'honneur, a fait en 1785, un ouvrage excellent sur cette matière. Nous y renvoyons nos lecteurs. Après l'étude sérieuse et sèche du contre-point, il est bon de réchauffer son imagination par la lecture d'un ouvrage qui est écrit avec autant de feu que de sensibilité.

blement la voix d'une note de valeur à une autre. Cette petite note est ordinairement la répétition de la note de valeur qui précède ou qui suit.

Portée. Les cinq lignes qui portent les notes et dont la distance du bas en haut forme la *Portée* ou l'*étendue* d'une voix ordinaire, en ne comptant que les Sons de Poitrine, et faisant abstraction du *fausset* ou voix de tête.

De la première à la seconde ligne inclusivement, il y a trois degrés parce que l'interligne est également un degré. On peut monter d'un semi-ton, et même d'un ton sans changer de degré sur la Portée. Quand on passe d'*ut* à *ut*, on monte d'un semi-ton sans changer de degré sur l'échelle ou Portée, et quand on passe de l'*ut* à l'*ut*♯ on monte d'un Ton sans changer de degré.

La Portée du Plain-chant n'a que quatre lignes.

Position. La position d'une note est le degré sur lequel elle est placée sur la Portée ou échelle musicale, allongée ou non par des lignes ajoutées au-dessus et au-dessous des cinq premières lignes.

Prélude. Introduction, discours musical, préliminaire et improvisé, ou censé l'être, dans lequel un compositeur fait connaître sa science musicale et son habileté sur l'instrument sur lequel il prélude.

L'art de préluder est particulièrement du ressort de l'*Organiste* et du *Pianiste*. Il demande un génie aussi facile que profond. Les préludes des gens sans science et sans génie ne sont guères composés que de sauts périlleux et de quelques Transitions dures et hasardées.

Préparation. L'action de préparer l'oreille à entendre une dissonance qui la choquerait comme contraire à l'Harmonie. Pages 103, 154 et 156.

Presto. Avec prestesse ou vîtesse. Voyez Mouvement.

Proposition. Cadence mélodique ou harmonique. Une Proposition simple est composée d'un Antécédent et d'un Conséquent. Voyez pages 51, 120, 122, 125, 145, 279, 280, 281 et le chap. XXXII depuis l'article 2, page 405, jusqu'à l'art. 12 exclusivement. Voyez aussi *Cadence* et l'analyse du quatuor de *Mozart*, chapitre XXX, et sur-tout le chapitre XXXIV.

Prosodie. Voyez le chap. XLIX.

Psalmodier. Réciter les *Pseaumes* d'un ton soutenu et sur une seule note.

Q.

Quadruple-Croche. Voyez Notes.

Quart-de-Ton. Intervalle qui n'existe pas dans la pratique et qui s'imagine dans la théorie.

Il n'y a dans la musique que des demi-tons et qui sont ou diatoniques ou chromatiques ou enharmoniques, et quoique par le Tempérament ces demi-tons soient rendus égaux ou presqu'égaux, jamais une oreille savante et exercée ne se trompe sur l'espèce de demi-ton qu'on lui fait entendre, lorsqu'elle peut être éclairée sur la nature de ces demi-tons par ce qui précède. Voyez *Genre* et la page 437.

Quarte. L'intervalle de quatre degrés. Voyez *Intervalles* et *Tétracorde*.

Quatuor. Suite de trois ou quatre Morceaux de Musique de genres différens à quatre Parties obligées. Voyez les chap. XXX et XXXI, page 297 et page 387.

Les quatuors d'*Haydn* et ceux de *Mozart* font l'admiration et les délices des connaisseurs. Ceux de *Pleyel*, moins profonds, mais pleins de naturel et de grace, font le charme de toutes les ames sensibles et délicates. On ne peut nommer ceux de *Boccherini* sans rappeler mille sensations agréables, et tout le monde a joué avec plaisir dans leur tems, ceux de *Stamitz*, ceux de *Davaux* et ceux de *Cambini*. De

nos jours, on entend volontiers ceux de *Kreutzer* qui ont des beautés réelles.

Les *Quartetti* ou *quatuors* composés pour les Parties vocales, différentes et obligées, sont ordinairement accompagnées de l'orchestre et ne contiennent souvent qu'un seul Morceau.

Un Morceau à quatre Parties dont deux ou trois ne sont que des Parties de remplissage, n'est pas un vrai *Quatuor*, mais simplement un Morceau à quatre voix ou à quatre instrumens.

Les Compositeurs ignorans sont incapables de faire de vrais *Quatuors*. Aussi les Morceaux qui portent ce nom dans la plupart des opéra, ne sont rien moins que de véritables *Quatuors*, puisqu'on n'y trouve qu'une voix obligée plus ou moins mal accompagnée par trois autres.

Queue. Les blanches et les noires ont une queue et une tête. Les croches ont de plus un crochet ou une barre qui en tient lieu.

Queue, *Coda*, c'est une période complémentaire plus ou moins longue ou plus ou moins courte qui termine un Morceau ou seulement l'une de ses Reprises ou de ses grandes divisions quelconques.

Quinque ou *Quintetti* pour les instrumens, suite de trois ou quatre Morceaux de différens genres et mouvemens à cinq Parties obligées. Ceux de *Boccherini* ont eu une vogue étonnante et la justifient à plusieurs égards. *Mozart* en a trop peu faits; *Pleyel* ne saurait trop en faire.

Quinte. Voyez Intervalles. La quinte juste n'est point une consonnance parfaite, mais simplement une demi-consonnance. Pages 55, 63, 71, 74 et 306.

Quinzième. C'est la double-octave.

R.

Ravalement. Se dit de l'étendue du clavier de l'orgue ou du piano.

Un clavier à grand *Ravalement* était naguères à cinq octaves, maintenant il en a cinq et demie ou six entières. Un clavier à petit Ravalement avait à peine quatre octaves complètes.

Ré ou *D*. Seconde note de la Gamme d'*ut* naturel soit en majeur soit en mineur.

Recherches ou Ricercari. Morceau de Musique d'une composition savante et recherchée. Il y a environ quatre-vingt ans qu'on n'en fait plus, et cela pour deux causes; d'abord parce que nos compositeurs manquent, en général, de science, et passent à étudier des sauts périlleux sur un instrument quelconque, le tems que les anciens donnaient à l'étude approfondie du Contre-point; et ensuite parce qu'on a acquis plus de goût et qu'on exige moins de pédanterie et plus d'amabilité dans les Compositions.

Récit ou *Solo*. Ce qui se chante à voix seule.

Récitatif. Déclamation musicale et notée. Musique qui n'a d'autre Rhythme que celui des paroles, et dans laquelle il est impardonnable de manquer à la mesure de la Prosodie, comme à celle de la Déclamation, puisque rien ne gêne pour en observer les lois si ce n'est l'ignorance où l'on est de ces mêmes lois. Voyez chap. XLIX.

Les Récitatifs de *Gluck* sont en général des modèles pour la noblesse et la vérité d'expression, et pour la quantité ou mesure de la Prosodie, et quelquefois pour la Mesure de la *Déclamation*. Les compositeurs se négligent presque toujours sur ce dernier point, et laissent à l'acteur le soin d'y pourvoir. C'est mal-à-propos qu'on en use ainsi, car les acteurs qui sont éloignés des conseils des grands maîtres sont exposés par-là à manquer souvent à la mesure de la déclamation, par la crainte, mal fondée, de manquer à la quantité musicale, la Musique n'en ayant point d'autre alors que celle même de la Déclamation.

Le défaut des Récitatifs est d'être trop multipliés et d'être souvent accompagnés de trop d'instrumens. Nos organes sont fatigués de tant de Musique. On ne sort guère d'un grand opéra sans avoir une espèce d'indigestion des notes qu'il a fallu y avaler.

On ne saurait trop, dans un grand opéra, dégager un *Air* d'un autre *Air*, ni trop varier la couleur et le genre des morceaux de Musique, surtout quand ils se suivent. En conséquence, on ne saurait donc trop élaguer les scènes inutiles; et le poëte doit savoir ne rendre nécessaires au développement de son action que celles qui ont autant d'intérêt que de variété; car il n'y a que celles-là qui puissent plaire et ne pas nuire, soit à la scène qui précède, soit à celle qui suit.

Le défaut des opéra comiques Italiens, en général si pleins de phrases aimables et d'accompagnemens fleuris et brillans, est principalement dans le récitatif maussade, qui est accompagné d'une manière fâcheuse par un Piano et des violoncelles qui forment un tout très-disparate. Je sais qu'on n'écoute guère ce Récitatif que pour se mettre au fait de l'intrigue de la Pièce. Mais malgré cela il vaudrait beaucoup mieux laisser reposer l'oreille *en parlant le dialogue*, que de la fatiguer en le chantant ainsi. Les Français ont ce bon esprit, dans leurs opéra comiques, et je les en félicite.

Le défaut capital des Compositeurs qui manquent d'expérience, c'est, dans les grands Opéra sur-tout, de vouloir toujours faire de l'effet, car c'est le moyen de n'en produire jamais. Voyez *Opéra*.

Redondance. Voyez art. 380, page 666.

Règle de l'octave. Choix d'Accords au moyen desquels on accompagne la Gamme ascendante et descendante. Voyez page 354, dernier alinéa, et les pages qui suivent.

Renverser. Renverser un accord en Harmonie, c'est mettre successivement à la Basse continue la seconde ou la troisième note de cet accord, s'il n'en a que trois différentes; ou la seconde, la troisième ou la quatrième note, s'il est composé de quatre notes, comme le sont tous les accords de septième. Dans les principes d'accompagnement on fait complètement abstraction des autres différentes faces que présentent ou la distribution, l'éloignement ou le rapprochement des Parties entr'elles, quelque soit d'ailleurs l'effet qui en résulte; et cela parce qu'on n'a alors en vue que de déterminer si la Note de Basse est la première, la seconde, la troisième ou la quatrième Note de l'accord qu'on doit frapper, et quel est l'accord que l'on a à faire entendre de la main droite.

Mais, en Composition, il est très-important de prendre garde aux effets qui résultent de ces différences, quoiqu'on ne se soit pas occupé de leur donner des noms.

Renvoi. Signe qui indique où l'on doit reprendre quand on est arrivé à l'endroit où est placé un signe pareil au premier.

Répercussion. Le renvoi d'un son par un autre corps que celui qui l'a produit.

Répétition. *Prova*, en Italien, c'est l'épreuve que l'on fait de l'exécution d'un Opéra, ou des Morceaux d'un Concert pour savoir si cet Opéra ou ces Morceaux sont sus, et juger de leur effet.

Réplique. Synonyme d'Octave. On appelle aussi réplique, au théâtre, les derniers mots de la période d'un interlocuteur, par lesquels celui qui doit y répliquer est averti que c'est à son tour à prendre la parole: on use de ce moyen aussi dans un Opéra comique, pour avertir quand l'orchestre doit partir.

Réponse. Voyez *Fugue*.

Repos. Les Vers de Musique doivent ordinairement présenter un Repos de Dominante ou un Repos de Tonique à la fin de chaque Hémistiche. Voyez pages 213 et 249.

Reprise. La première ou la seconde Partie d'un Morceau qui est divisée en deux portions égales ou inégales. On appelle chacune de ces Portions

une reprise, parce qu'ordinairement, quand on est arrivé à la fin de l'une de ces divisions, on la *reprend* ou recommence.

Résonnance. La Résonnance du corps Sonore est cette faculté naturelle et étonnante qui fait qu'une corde d'instrument mise en vibration ne rend pas seulement un son unique et prolongé ; mais cinq Sons bien distincts, sans compter leurs octaves doubles, triples et quadruples. Voyez *Type* de la Musique et de l'Harmonie.

Resserrer l'Harmonie, c'est rapprocher les Parties les unes des autres.

Rhythme. De la symétrie des repos principaux de la période ou de la phrase musicale, résulte la *versification* ou la *chute* régulière des Repos ; et de la symétrie des petits repos intermédiaires et de proposition mélodique entre eux et l'Hémistiche, résulte le *Rhythme* musical. Voyez pages 416 et suivantes.

Ripieno. Partie de remplissage.

Ritournelle. Petite introduction ou conclusion instrumentale, par laquelle on commence et finit un Morceau de Musique vocale. On place aussi des ritournelles dans différens endroits d'un Morceau de chant, pour laisser respirer le chanteur et ajouter de la variété au Morceau.

Romance. Air simple, naïf et touchant, sur lequel on chante les couplets d'un petit Poëme qui porte le même nom. Depuis qu'un nombre infini d'ignorans Musiciens ou amateurs s'est avisé d'inonder le public de ses misérables productions, la *Romance* a pris tous les Tons, excepté celui qui lui convient. On devrait faire un *auto da fe* de toute la mauvaise Musique, en commençant par les Romances, et l'on devrait en faire autant de tous les mauvais livres qui corrompent le jugement et le goût des lecteurs vulgaires, surchargent et ruinent la librairie.

Ronde. Note qui a le plus de valeur ou durée. Voyez Notes.

Rondeau ou *Rondo*. Morceau léger par lequel finit assez souvent une Sonate, un Quatuor, un Concerto ou une Symphonie ; on l'appelle Rondeau, parce que le thème ou premier couplet, se répète après chacune des reprises ou autres couplets de ce Morceau.

Tout le monde fait des Rondeaux, mais ce n'est pas comme ceux de *Pleyel*, de *Clementi*, de *Mozart* ou d'*Haydn*, mais c'est comme on fait tant de *duos*, de *sonates*, de *concertos* et de mauvaise Musique de toute espèce. Le *Rondeau vocal* exige moins de science que le *rondeau instrumental* ; mais il demande autant de coquetterie et de grace, et peut-être encore plus de naturel et de charme.

Je ne donne point de plan de ce Morceau, non plus que de tout autre, il faut voir ces plans dans les ouvrages faits pour servir de Modèle et les imiter sans les copier.

Roulade. Passage ou trait composé d'une série de Notes plus ou moins rapides qui se font ordinairement sur une seule syllabe.

S.

Saut. On nomme *Saut* le passage d'une corde à une autre par degrés disjoints. On doit prendre garde dans les *sauts* de ne pas blesser les lois de la Logique. Voyez ce mot.

Sauver. Les Compositeurs croyent en général qu'on ne doit sauver que les dissonnances ; mais c'est-là une grande erreur, car, ainsi que nous l'avons remarqué ailleurs, c'est comme si l'on disait que de quatre personnes qui parlent, il suffit qu'il y en ait une qui sache ce qu'elle dit et qui soit conséquente et suivie dans ses propos, et que les trois autres sont libres de déraisonner à leur gré, sans que cela nuise à la suite des propos tenus par elles. On sent combien cela est absurde. Il faut donc que chaque Note d'un Antécédent ait sa *suite*, sa *conséquence*, sa *résolution* ou *salvation* sur la note du Conséquent avec lequel elle est en contact, à moins qu'elle ne demeure la même dans le Conséquent que dans

l'Antécédent de la Proposition. Voyez pag. 58 et 59, et les articles Logique et Basse-continue.

Scène. Morceau composé d'un Récitatif, d'un *Andante* ou d'un *Largo* ou *Larghetto*, et d'un *Agitato* ou *Allegro*. Souvent la *Cavatine* ou premier *Air*, est séparée du grand *Air* par un couplet de récitatif. Une scène peut être à une seule ou à plusieurs voix.

Seconde. Voyez Intervalles.

Semi-ton. La moitié d'un Ton, synonyme absolu de *Demi-ton*.

Sensible. Se dit de la septième majeure du Ton et quelquefois de l'accord de septième de la Dominante, parce que la sensible y joue un grand rôle. Voyez *Note sensible*.

Septième. Intervalle dissonant dont la seconde au-dessous est le renversement. Voyez Intervalles et Accords, et pour les exemples, les pl. 9 et 10 et la pl. 26.

Sérénade. Musique qu'on fait à l'heure où le serein tombe, ou plus avant dans la nuit, sous les fenêtres de quelqu'un qu'on veut fêter.

Sicilienne. Air à $\frac{6}{8}$ d'un mouvement d'Andantino, fort en vogue en Sicile.

Signes employés dans la Musique. Voyez la pl 50, *fig.* A pour les notes; *fig.* B pour les silences; *fig.* C pour les dièzes, les bémols et les bécarres; *fig.* D pour la valeur du point; *fig.* E pour les deux points; *fig.* F pour le signe de Reprise ou de terminaison; *fig.* H pour le Guidon; *fig.* I pour le Doublé ou double *mordant*; *fig.* K pour la Cadence ou Trill, en Italien, *Trillo*; *fig.* L pour le *ferma*, ou point d'arrêt, et fig. M. pour *la Cadenza*, Cadence ou point d'Orgue, c'est-à-dire, endroit où l'orgue doit cesser d'accompagner pour laisser improviser à son aise celui qui fait la partie principale.

On appelle le *trillo* cadence parce qu'il se fait sur l'Antécédent de la Cadence parfaite qui termine un Morceau.

Simple. Dans la Musique tout *composé* a son *simple*, et tout *simple* son *composé*, et c'est ce qui n'a pas toujours lieu dans les langues de convention qui sont faites en partie de pièces de rapport ou d'emprunt.

Tout écolier doit s'exercer à trouver le *double* et toutes les autres variations du *simple*, et à trouver le simple de quelque composé que ce soit. Ce qu'on nomme le *Simple*, dans un Air varié, n'est presque jamais un *simple* absolu, mais un *simple* comparativement aux doubles ou variations qui suivent. Voyez *Variations*.

Sixte. Voyez *Intervalle*.

Sol. Nom de la cinquième note de la Gamme d'*ut*.

Solfier, c'est chanter en nommant les Notes par leurs noms, et en appelant l'une d'elles *sol*, d'où l'on a fait *sol-fier*.

Si ce mot n'a pas été choisi au hasard ou comme sonnant mieux à l'oreille, le mot *sol*-fier semblerait faire croire que ceux qui ont inventé ce mot regardaient le *sol* comme la première note de l'échelle diatonique, comme en effet cela a lieu dans la vraie Gamme sol *la si* ut *ré mi* fa, car autrement on devrait dire *utfier*.

Solfège. Méthode et leçons pour apprendre à solfier.

Solo. Morceau à une seule Voix ou à un seul instrument.

On appelle aussi *Solo* les *récits* fort étendus dans lesquels l'instrument pour lequel le Concerto est fait, doit seul se montrer et briller, et où par conséquent l'orchestre ne doit que le soutenir et l'étayer, sans se faire remarquer. Voyez Tutti.

On appelle encore *solos* dans un Morceau d'ensemble quelconque, les petits récits pendant lesquels un instrument accessoire fait un moment la Partie principale.

On appelle aussi *solo* un Morceau avec un accompagnement quelconque.

On écrit *solo* aussi sur la Partie de premier violon, quand on veut qu'il n'y ait qu'un seul des premiers Violons qui exécute cette Partie

ou une portion de cette Partie; ou de peur de méprise, on écrit à part la Partie qui doit être jouée par le meilleur violon de l'orchestre seul.

Son. Le *Son* qui agit si puissamment sur notre ame, qui anime ou calme nos passions, n'est physiquement qu'un frémissement de l'air occasionné par la collision de deux corps dont les parties ébranlées font frémir, comme elles, les molécules aériennes qui les environnent.

Les Sons de la Musique ne sont pas tous les Sons pris indistinctement, mais seulement ceux que contient, dans chaque Ton, le *grand système musical*, développé article Logique, chap. XXXIV. On doit considérer trois choses dans chaque *son musical*, son degré de gravité ou d'aigu, son degré de force ou de faiblesse, et la qualité de son timbre.

Le degré de gravité ou d'aigu d'un son est pour l'oreille ce qu'est pour les yeux la dimension d'un corps.

Le degré de force ou de faiblesse, ce qu'est pour l'œil la proximité ou l'éloignement d'un objet; et le timbre d'un son, ce qu'est la couleur et la matière d'un objet.

Sons harmoniques. Appelés ainsi parce qu'ils forment harmonie avec le son principal qu'ils accompagnent. Ces *sons* doivent être considérés dans deux états différens; d'abord, comme accompagnateurs naturels et inséparables du Son principal que rend tout corps sonore; puis, comme *harmoniques isolés* qui peuvent se faire entendre sur le Violon, le Violoncelle, la Harpe et autres instrumens, séparément du Son principal dont ils sont l'accompagnement.

Dans la première hypothèse, les sons harmoniques se forment et résonnent d'eux-mêmes, conjointement avec le son principal que produit toute corde d'instrument ou autre corps sonore mis en vibration, et en résonnance, ce qui est un phénomène auquel on ne peut comparer que la décomposition du rayon solaire par le prisme.

Dans la seconde hypothèse, les harmoniques résonnent seul à seul au moyen, sur le violon ou violoncelle, d'un doigt qu'on ne fait que poser très-légèrement sur le bourdon ou autre corde de cet instrument que l'on fait résonner avec l'archet.

Ce qu'il y a d'étonnant, c'est que les différens harmoniques naissent sans changer la position du doigt qui forme chevalet mobile, en sorte que si l'on pose, sans l'appuyer, le second doigt sur le *si*, tierce majeure de la corde *sol* du violon, on entendra *si ré♯ fa♯ la* et même *si ré♯ fa♯ la ut♯* soit dans cet ordre, soit dans un ordre différent, suivant les caprices de la corde, mais toujours ces mêmes Notes et jamais d'autres. Pourquoi, dans cette hypothèse, n'entends-je pas *sol si ré fa la ut*, puisque l'expérience se fait sur la corde *sol*? Par la raison que l'apposition du second doigt sur cette corde en fait un *si*.

Si l'on posait le doigt à la place du *la*, la corde ne serait plus ni *sol* ni *si*, mais un *la*. Elle serait également un *mi♭* si on plaçait le doigt à l'endroit du *mi♭*.

Pour mieux faire cette expérience sur le violon, il faut en descendre la corde *sol* de plusieurs tons, afin que les harmoniques étant par-là moins aigus, ils résonnent plus facilement et deviennent plus appréciables.

N. B. Ce n'est que dans la moitié et sur-tout dans le quart de la longueur de la corde, que les harmoniques se font entendre; c'est-à-dire que ce n'est pas la tierce, la quinte, la septième mineure et la neuvième majeure d'une corde qui se font entendre, mais l'octave ou la double ou la triple octave de ces intervalles. Voyez Système et Type.

Sonate. Comme la *Symphonie*, la *Sonate* est composée de trois ou quatre *Morceaux* chacun d'un caractère et d'un mouvement différens. Les Sonates de *Piano* ou de Harpe sont les seules Sonates qui offrent un ensemble complet, parce que le *Piano* est un instrument *collectif*, c'est-à-dire un instrument qui fait à-la-fois deux, trois, quatre et cinq

Parties, et par moment huit ou neuf. En un mot, un Piano est un orchestre tout entier.

Parmi les plus jolies sonates de Piano, on doit citer celles de *Pleyel* qui ont beaucoup de naturel, de grace et d'expression, et qui sont purement écrites.

Celles de *Steibelt* ont quelquefois plus d'élégance, de grandeur et d'effet, mais elles sont généralement d'un style incorrect et sont plus souvent longues encore que grandes. Il serait à souhaiter que le génie ardent de *Steibelt* fût étayé d'un savoir plus profond.

Les belles sonates de *Clémenti*, de *Mozart* et *d'Haydn* sont en général des modèles presque parfaits. Cependant on désirerait plus de brillant et d'effet dans celles d'*Haydn*, qui n'est souvent pas assez Pianiste; on croit trouver quelquefois un peu de sécheresse dans celles de *Clementi*, et l'on pense que *Mozart*, qui était si fort sur le Piano, aurait pu tirer un plus grand parti encore de cet instrument, sans cesser pour cela de montrer la profondeur qu'il développe dans le bel œuvre de Sonates en Trio qui est l'un de ses chefs-d'œuvre, et qui a été imprimé à Paris sous le titre d'œuvre 17.

Sotto-voce. A demi-voix.

Soupir. Voyez Silence.

Sourdine. Petite machine qui s'adapte par moment au chevalet du Violon pour assourdir et diminuer le son du Violon. Les mots *con sordini*, avec sourdines, signifient que l'on doit employer les sourdines.

Sous-dominante. On appelle quelquefois ainsi la quatrième note du Ton, parce qu'elle est sous la Dominante.

Soutenu, *sostenuto*. Ce mot désigne qu'on doit soutenir les Sons, et jouer comme on chante dans le *Cantabile*.

Stables. Chez les Grecs, la première et la quatrième cordes de chaque tétracorde étaient stables dans leur intonation et sonnaient entre elles la quarte juste; les autres étaient mobiles et changeaient selon le mode et le genre. C'est en confondant les *cordes stables* avec les consonnances, que l'on a mis la quarte et la quinte au nombre des consonnances parfaites, et c'est en confondant les Tierces et les Sixtes avec les *cordes mobiles*, qu'on les a mises au nombre des dissonnances.

Ce sont de pareilles erreurs qui font raisonner à perte de vue, bien des savans en *us* et leur font entasser sottise sur sottise que répètent gravement ensuite beaucoup de gens qui ne sont savans en rien, et qui veulent néanmoins paraître savans en tout.

Style. Le style d'*Haydn* a été imité par *Pleyel*; celui de *Clémenti*, par *Cramer*; celui de *Mozart*, par van *Beethoven*; celui de *Gluck*, par *Salieri* et *Vogel*; celui de *Pergolèze*, par *Duni* et *Grétry*; celui de *Grétry*, par d'*Alayrac* et *Gaveaux*; celui de *Méhul*, par ***.

Les *Guglielmi*, les *Sacchini*, les *Piccini* et les *Paësiello*, les *Tarchi*, les *Cimarosa* et autres ont été et sont imités et pillés tous les jours par des gens de différentes nations que je m'abstiens de nommer. Il est aussi beaucoup de styles bâtards dont je ne parlerai point.

Sujet. Voyez Thème et Fugue.

Supposition. Tout accord qui est posé sur une note qui ne lui appartient pas, est un accord par supposition. Voyez Accord, et la sect. II du chap. XXV, pag. 242.

Suspension. Prolongation d'une Note ou de plusieurs au-delà de leurs limites, et qui retarde et *suspend* l'arrivée de la note qui doit suivre, soit pour la faire désirer davantage, soit pour éviter des fautes contre l'Unité ou la Variété. Voyez chap. XII, pag. 122.

Symphonie. Voyez le chap. XLVI.

Syncope. Voyez l'art. 38 et les suivans, page 430; c'est là que l'on trouve la vraie théorie de la *Syncope*, qui est une des choses qui sont plus senties que connues.

Système de Momigny, voyez Logique et Gamme.

Système de *Rameau*, voyez l'article Basse fondamentale, depuis la page 339, jusqu'à la page 363 et le chap. XXV, page 230.

Voyez sur le système de *Tartini* ce qui en est dit à la page 205, et dans les deux suivantes.

Quant au Système des Grecs, voyez *Gamme*, *Mode*, *Musique et Plain-chant*.

T.

Tablature. Manière de noter par lettres, en usage autrefois, pour la Guitarre, le Luth, le *Théorbe*, le *Cistre* et la *Viole*.

Tacet. Mot latin qui signifie *Il se tait* ou *Elle se tait*, et qu'on met sur une *Partie* qui se tait pendant la durée d'un Morceau tout entier.

Taille. Voix d'homme entre la Haute-contre et la Basse, on l'appelle aussi *Ténore* ou *Ténor*. Voyez pag. 136, et les *fig.* E et F, *pl.* 16.

Tasto solo. Ces deux mots Italiens placés dans une Partie de Basse continue, marquent que l'on doit s'abstenir de faire toute autre note que celle sur laquelle ils se trouvent écrits, et cela pour laisser à la Partie principale la liberté de faire ce qu'il lui plaît.

Tempérament. Voyez *Tempérer*.

Tempérer un intervalle, c'est rapprocher ou éloigner un tant soit peu les deux Sons qui le composent, c'est faire que l'*ut*♯ puisse servir de *ré*♭, ou le *ré*♭ d'*ut*♯, le *fa*♯ de *sol*♭, le *sol*♯ de *la*♭, le *la*♯ de *si*♭, l'*ut* de *si*♯, le *ré* d'*ut* double dièze ou de *mi*♭♭, et ainsi des autres notes, et réciproquement, en sorte que les vingt-sept cordes qui composent, dans chaque Ton, le grand système musical se réduisent à douze seulement, au lieu de 12 fois 27 qui formeraient 324 cordes différentes, sans compter les unissons ni les octaves.

Les Grecs ont été divisés en deux sectes par rapport au *Tempérament*; ceux qui l'admettaient et qui étaient les Musiciens pratiques, avaient pour chef *Aristoxène*, et ceux qui le rejetaient, avaient pour chef *Pythagore*. La *fig.* DD, *pl.* 49, présente une manière d'accorder le Piano de façon à rendre tous les Tons égaux. Les tierces majeures doivent y être tenues un peu fortes, et toutes les quintes faibles. Voyez les pages 79 et 185.

Tems. Voyez Mesuré.

Tétracordes. *Sol la si ut* est un *Tétracorde* et *ut ré mi fa*, un autre. *Sol la si ut* et *ut ré mi fa* sont deux Tétracordes conjoints par l'*ut* qui appartient au premier comme au second Tétracorde *ut ré mi fa*, *sol la si ut*, sont deux Tétracordes disjoints, parce que l'*ut* du premier est à l'octave de l'*ut* du second. Voyez Gamme.

Tierce. Voyez Intervalles.

Tierce de Picardie. Voyez page 101.

Ton. Voyez chap. VI, pages 47, 225, et le chap. XXXIV, page 435. Voyez également Système et Gamme.

Ton intervalle. Composé de deux semi-tons.

Ton naturel. Voyez ce qui est dit au bas de la page 162.

Tons de l'Église. On en compte huit; quatre authentiques et quatre plagaux. Les authentiques sont ceux où la Tonique occupe le degré le plus bas de l'échelle; les plagaux ceux où la Dominante occupe ce degré.

Voici quatre vers latins très-anciens, qui indiquent par quelles Notes doit commencer le *Pseaume*,

Primus cum Sexto *fa sol la* semper habeto.
Tertius, Octavus, *ut ré fa* sicque Secundus.
La sol la Quartus, *fa ré fa* sit tibi Quintus.
Septimus *fa mi fa*; sic omnes esse recordor.

N. B. On transpose de nos jours plusieurs de ces Tons.

Les Tons du Plain-chant ne sont au fond que les Modes des Grecs. Voyez ces Modes.

Les organistes font cadrer comme ils peuvent, nos deux *Modes harmoniques* avec les *huit modes Mélodiques* du Plain-chant. Mais comme ils n'ont rien de commun, ils ne peuvent former qu'une union monstrueuse. En effet, les huit Tons du Plain-chant et les Modes des Grecs, ne sont que les huit manières de monter la Gamme d'*ut*, transposées ou non, Tons qui n'ont ni dominante ni sensible. Ceux que les organistes marient à ces Tons bâtards, sont les vrais Tons d'*ut* majeur et le Ton mineur de *la*, *transposés selon le cas*, mais en général comme il suit.

L'organiste joue en *ré* mineur pour le premier Ton de l'Église, en *sol* mineur pour le second, en *la* mineur pour le troisième, en *la* mineur, finissant sur la Dominante, pour le quatrième, en *ut* majeur pour le cinquième, en *fa* majeur pour le sixième, en *ré* majeur pour le septième, et en *sol* majeur pour le huitième.

Tonique. La note principale et centrale du Ton. Voyez chap. VI et la page 81.

Toniques. Notes *censées Toniques*. Voyez pages 353 et 354.

Tutti. Ce mot Italien qui signifie Tous, se marque dans un *Concerto* ou *Symphonie concertante*, au commencement de chaque Période qui s'exécute par tout l'orchestre, comme on marque *chœur* ou *chorus* sur les *Tutti* des voix, dans les Morceaux de Musique vocale qui sont mêlés de récits ou *solo*, et de *tutti* ou chœurs.

Trait. Passage composé d'un certain nombre de Notes qui s'exécutent avec rapidité.

Transition. Passage d'un Ton dans un autre Ton. Voyez le chapitre XXXVIII.

Transposer. La Transposition consiste à transporter un Morceau d'un Ton dans un autre quelconque, ou d'une Clé sur une autre.

Pour ne chanter qu'en *ut* et en *la* mineur, il faut changer en *si* le dernier dièze qui est posé à la clé, ou changer en *fa* le dernier des bémols qui arment cette Clé : c'est ainsi qu'en usaient nos pères. Mais depuis que l'on a reconnu qu'un enfant chante aussi facilement la gamme de *fa*♯ majeur que celle d'*ut*, et celle de *si*♭ mineur que celle de *la* quand aucun préjugé né de l'habitude de transposer ne le déroute, on a cessé de faire usage de la Transposition qui donne une idée fausse du Diapason, puisque, par cette manière, la Note à laquelle appartient exclusivement le nom d'*ut* s'appelle tantôt *ré*, tantôt *mi*, *fa*, *sol*, *la* ou *si*, selon la distance du Ton vrai au Ton transposé.

Dans la Transposition le Ton change, mais le Mode ne change point, non plus que le genre ou les genres.

Treizième. C'est la sixte portée à l'octave au-dessus ou au-dessous, et qui compose par là un intervalle de treize degrés, *ut ré mi fa sol* LA *si ut ré mi fa sol* LA.

Tremblement, *trillo*, *trill* ; c'est le battement de deux notes que l'on nommait et nomme encore quelquefois *Cadence*, et qui se désigne par tr., et anciennement par une croix.

Tremolo. Espèce de tremblement qui se fait en répétant la même note d'un mouvement très-vif et qui sert à peindre tout ce qui inspire de la terreur.

N. B. On ne se contente plus d'écrire le mot *tremolo* sous les notes ; on croche ces notes selon le degré de vîtesse qu'elles doivent avoir.

Triade harmonique. Les trois Cordes qui composent l'accord parfait.

Trill ou *Trille*, subst. masculin. Voyez *Tremblement*.

Trio, *terzetto*. Musique à trois Parties obligées. Voyez page 298 et suivantes.

Les Trio de Musique vocale sont ordinairement avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano. Les Morceaux à trois voix, sans accompagnement, tel que l'*O salutaris* de *M. Gossec*, sont assez rares,

et ont plus rarement encore le mérite d'être aussi agréables et aussi bien faits que ce Motet qu'on entend toujours avec le même plaisir depuis vingt ans qu'il est fait.

On l'a placé dans l'*oratorio* intitulé *Saül*, et il y produit plus d'effet que les Morceaux les plus magnifiquement accompagnés? Pourquoi cela? Parce que ce Trio est réellement très-bon, et puis parce qu'il repose délicieusement les oreilles fatiguées d'avoir entendu de suite plusieurs Morceaux trop fortement instrumentés. Jeunes compositeurs, soyez généralement sobres dans l'emploi des accompagnemens; songez que vos maîtres ont fait des merveilles avec des orchestres de guinguette et des Partitions très-mesquines, et même quelques-uns malgré les fautes de Composition dont leurs partitions fourmillent. Cependant n'allez pas vous aviser de croire *innocemment* que ces fautes aient été faites exprès et soient des beautés, comme certains ont eu l'effronterie de le dire, car rien de ce qui est bien n'est une faute, et les fautes ne sont bonnes qu'à nuire à l'Harmonie et à la Mélodie et à prouver l'ignorance de ceux qui les commettent; mais ce dont il faut vous convaincre, car rien n'est plus certain, c'est que des Accompagnemens simples qui soutiennent un *Chant aimable* et vrai d'expression, sont de beaucoup préférables à ces riches accompagnemens qui étouffent la voix et déguisent mal l'insignifiance d'une Mélodie décousue qui manque de charme et de vérité.

Triples-croches. Voyez Notes, et la *pl.* 40, *fig.* A.

Triton. Renversement de la fausse quinte. Le Triton introduit dans la Gamme des modernes prouve que cette Gamme est le renversement de la vraie Gamme. Voyez Intervalle, Voie, Fausse quinte.

Type du système musical. Voyez *Corde génératrice*.

V.

Valeur des Notes. Voyez *Signes*, et la *pl.* 40, *fig.* A.

Variation et Broderies. Voyez le chapitre XLVII, page 607 et les pages 277 et 400.

Variété. L'un des deux principes fondamentaux sur lesquels cet ouvrage repose. Voyez *Unité*.

Vaudeville. Couplets joyeux, badins et souvent satyriques, mis sur un petit air simple, naturel et bien cadencé. Plusieurs de nos rimeurs sans gaîté et sans esprit ne pouvant mettre ni de l'un ni de l'autre dans leurs couplets, les ont farcis de niaiseries et de fadeurs qu'ils appellent du sentiment, et les Musiciens partagent leurs torts dans les *Airs* qu'ils y adaptent.

On prétend qu'un foulon de Vire, en Normandie, nommé *Basselin* est l'inventeur du *Vaudeville*, mot qui vient, dit-on, par corruption du Val de Vire, où l'on chantait ces chansons.

Ventre. Point du milieu et des divers milieux d'une corde mise en vibration. On appelle *Nœuds* les extrémités de la corde et celles de chaque division harmonique de cette même corde, quand elle est mise en vibration.

Verbe. Il n'y a pas de verbe *être* dans la proposition musicale parce que la Musique étant une langue naturelle, elle ne peut renfermer l'image de ce qui n'a point de figure, soit dans la nature, soit dans l'imagination.

Quant aux autres verbes qui représentent en même tems et un adjectif et le verbe *être*, leur partie *adjective* se trouve dans la Musique mais non leur partie verbale. On ne peint donc pas les verbes dans la Musique? Non, on ne peint que la partie adjective de tout verbe qui en a une, et non la partie verbale qui n'est point une modification de la nature, mais une modification de l'art grammatical, un moyen ingénieux qui sert à lier l'adjectif avec le substantif dont il est extrait ou abstrait. Il n'y a pas non plus en peinture de couleurs ni d'atti-

tudes pour peindre le mot *être*, mais il y en a pour peindre l'adjectif qui y est joint, quand il peut tomber sous les sens, parce que cet adjectif existe dans un objet, au lieu que le *verbe* comme *verbe*, n'existe dans aucun objet quelconque. Voyez les pages 280 et suivantes.

Vers. La Musique, hors le Récitatif, est ordinairement faite en vers. Voyez page 416, art. 20 et suivans. Voyez aussi pages 164 et 217.

Vibration. Chacun des frémissemens d'un corps sonore qui résonne. Ces frémissemens sont plus rapides en proportion que la corde est plus courte et plus tendue, et par conséquent plus lentes en proportion que la corde est plus longue et moins tendue.

Vivace. Voyez Mouvement.

Unisson. Son aussi grave ou aussi aigu que celui auquel on le compare ou le joint.

Par inconséquence, et faute de mots pour s'exprimer avec plus de justesse, on dit d'un *ut*♯, qui est posé sur le même degré que l'*ut* naturel auquel on le compare, qu'il forme avec cet *ut* naturel un *unisson superflu*; c'est un véritable tort que l'on a, et qui prouve qu'on ignore les vrais principes.

Il n'y a pas plus d'*unissons superflus* que d'*octaves superflues*. Ces deux intervalles n'étant pas Harmoniques, on ne doit jamais les comparer comme formant un ensemble, car les deux cordes qui composent chacun de ces deux intervalles sont absolument étrangères l'une à l'autre. Il en est de même de tous les intervalles que nous appelons *mélodiques*.

Unité. L'*Unité* et la *Variété* sont les bases sur lesquelles cet ouvrage est assis. Ces bases sont aussi celles de tout ce qui est bien dans la nature, et particulièrement de tout ce qui y est agréable et harmonieux, car il y a une Harmonie des formes, une Harmonie des couleurs comme il y en a une des sons. Voyez le chap. XXXIII, et les pages 48, 55, 68 et les articles *Voie*, *Ton*, *Modes*, *Type* et *Gamme*.

Univoque. *Ptolomée* appelait ainsi l'octave et ses répliques, c'est-à-dire la double, la triple octave et toutes les autres octaves de l'octave, parce que les deux cordes qui forment chacune de ces consonnances, portent le même nom.

Dans ma nomenclature des Propositions, j'avais envie de distinguer les Propositions en *univoques*, en *bivoques*, en *trivoques* et en *quatrivoques*, selon qu'elles auraient renfermé une note de l'accord ou deux ou trois ou quatre, car chaque note d'un accord appartient fondamentalement à une voix différente; mais je m'en suis abstenu de peur d'effaroucher, par ce surcroit de termes nouveaux, une certaine classe de lecteurs qui voudrait tout savoir sans rien apprendre, et qui ignore qu'on ne peut communiquer les sciences si l'on manque de termes pour rendre les vérités dont elles se composent.

Vocal, qui appartient aux Voix. On pourrait peut-être reprocher à la Musique de Chant d'*Haydn*, d'être par fois trop peu vocale. Celle de *Mozart* est un peu plus vocale, mais pas assez encore. Les locutions vocales et les locutions instrumentales sont aussi différentes les unes des autres que les voix sont différentes des instrumens. Les vrais tours de chant des instrumens à archet diffèrent même de ceux de instrumens à vent.

Pourquoi les Italiens, en général si beaux dans les scènes, sont-ils empruntés, mal à l'aise, dans les symphonies? Ce n'est pas seulement parce qu'ils sont trop peu savans dans l'art du Contre-point, mais c'est sur-tout parce qu'ils ne sont pas assez instrumentistes. Pourquoi le superbe *Oratorio* d'*Haydn*, intitulé *la Création du Monde*, a-t-il paru un peu étroit et resserré quand on l'a fait entendre à Paris, dans l'église de St.-Roch? C'est qu'il manque véritablement de cette largeur vocale sans laquelle on n'obtient point de grands effets dans un vaisseau un peu vaste, et point d'effets vocaux sur-tout.

Voie musicale. C'est la route que doit tenir une Partie. La *Voie Mélodique* a, pour limites, au grave comme à l'aigu, le *Triton dia-*

tonique. Cette Voie est en UT : *sol la si ut ré mi fa sol la*. Ajouter un *si* après le *la* d'en haut, ou un *fa* après le *sol* d'en bas, c'est sortir de la *Voie*. Voyez la note de la page 68, et les pages 85, 150, 153. Voyez aussi les chap. XXXIII et XXXIV.

Une seconde *Voie* peut être ajoutée à la première, mais on ne peut pas n'ajouter qu'une seule *Note diatonique* à une première *Voie* ou voix.

VOIX. La voix n'est que l'air modifié et mis en jeu par la trachée artère. Elle est considérée dans la physique, comme un instrument à vent et à cordes, depuis que *M. Ferrein* a prouvé que le contour elliptique de la glotte est formé d'un faisceau de fibres susceptibles de différente tension. C'est le plus naturel et le plus expressif de tous les instrumens de Musique.

La voix d'homme se divise musicalement en quatre espèces. Savoir, en allant de la plus grave à la plus aigüe, en Basse-Contre, en Basse-Taille, en Taille et en Haute-Contre. Les voix de femmes se divisent en allant de la plus aigüe à la plus grave, en voix de Dessus, de second Dessus et de troisième Dessus ou Haute-Contre de femme. Voyez la page 136, et les *fig*. E et F, *pl*. 16.

N. B. Nous n'avons pas fait entrer dans ce Dictionnaire les mots qui appartiennent exclusivement à la Musique des Grecs anciens, non plus que tous ceux qui ne sont plus en usage dans la Musique moderne.

TABLE RAISONNÉE

DES CHAPITRES.

Pages

PRÉFACE. 3

Discours préliminaire. 10

L'auteur y dit d'abord que ce n'est que quand on est parvenu à avoir un nombre suffisant de modèles, qu'il convient de chercher à établir les règles d'un art quelconque, puisque ces règles doivent se tirer de ces modèles eux-mêmes. Il prouve ensuite que la Musique n'est pas plus sujète à la mode que la littérature et la Poésie, et en conséquence que les chefs-d'œuvre des *Mozart*, des *Haydn*, des *Gluck* et des *Sacchini*, et de beaucoup d'autres, ne vieilliront point; mais que cependant chacun pourra vieillir à l'égard de ces ouvrages, en les entendant trop répéter. Il forme ensuite une chaîne d'une partie des compositeurs les plus distingués pour faire connaître la marche des progrès de la Musique depuis le dix-septième siècle jusqu'à nos jours, où elle est arrivée à sa maturité, et il termine par l'exposition du plan de cet ouvrage.

CHAPITRE Ier. (1) Ce que c'est que la Musique. Elle est une langue naturelle. Ce qui la distingue des langages des divers peuples, et par occasion, de l'acquis que l'on doit avoir pour être bon juge dans un art. 1

CHAP. II. Du système musical; il est indépendant de la volonté de l'homme. Son Type est dans la nature.

(1) *N. B.* Les Numéros recommencent à ce chapitre et se suivent, sans recommencer, jusqu'à la fin du second volume où se termine le discours ou texte.

Pages.

De la Gamme des Grecs et de celle des Modernes. 9

CHAP. III. De la vraie Gamme. 25

CHAP. IV. De la *Mélodie* et de l'*Harmonie* en général, et des Consonnances et des Dissonnances. 33

Nota. La classification des Consonnances est plus parfaite, pages 131 et 132. Voyez aussi les observations de la page 84 et suivantes.

CHAP. V. Des Accords. 42

Voyez le chap. XXXVII, page 482.

CHAP. VI. Du Ton. 47

Le Ton est l'Unité établie par la hiérarchie des Notes.

CHAP. VII. Des propositions musicales ou des cadences harmoniques, et, par occasion, de la Basse fondamentale. 56

CHAP. VIII. Des sept cadences à la Seconde, et des sept Cadences à la Tierce, à la Quarte, à la Quinte, à la Sixte ou à la Septième. 76

Observations diverses sur la Voie ou Voix mélodique. 84

Sur le mot Diatonique. 87

Sur la génération harmonique. 88

Sur cette question : *Les Grecs ont-ils connu l'Harmonie et le Contre-point?* 94

CHAP. IX. Des cadences harmoniques dont l'Antécédent est un accord de Septième, ou des Accords de Septième employés comme Antécédens. 97

Accords de 1re. et de 2e. lignes. 98

Section II. De la Préparation. 103

Voyez aussi page 156.

Section III. Des quarante-neuf cadences formées par les sept accords de septième, servant d'Antécédent aux sept Accords composés chacun de deux tierces. 106

CHAP. X. Des Cadences dont l'Antécédent est un accord de Neuvième. 110

Section II, mal à-propos marquée III par erreur typographique. Des Cadences dont l'Antécédent demande à être préparé. 118

Pages.
CHAP. XI. Des Cadences évitées ou des conséquens dissonnans. 120
CHAP. XII. Des Cadences retardées ou des Suspensions. 122
CHAP. XIII. Des quatre genres de cadences. 125
Pour supplément, voyez le chap. XXXII, page 403.
CHAP. XIV. Récapitulation générale de ce qui a précédé. 128
CHAP. XV. De la composition en général et de l'acquis préliminaire qu'elle suppose. 134
CHAP. XVI. De la Composition à deux Parties, note pour note, et préalablement des trois mouvemens que les Parties peuvent faire l'une à l'égard de l'autre. 146
Section II. De la Préparation. 156
Voyez aussi page 103.
CHAP. XVII. Suite de la Composition à deux Parties, note pour note, sans syncope ou avec syncope. 161
CHAP. XVIII. De la Composition à deux Parties, et à deux notes pour une seule ou contre une seule. 170
CHAP. XIX. *Idem* à trois notes pour une. 174
CHAP. XX. De la Composition libre à deux Parties et à quatre notes pour une. 175
CHAP. XXI. *Idem* à cinq ou à six ou à sept ou à huit notes pour une. 176
CHAP. XXII. Du Genre chromatique. 179
Voyez le chap. XXXIV où les trois genres sont considérés à-la-fois, page 435.
Section II. De l'utilité du chromatique. 190
Section III. De la chromatisation des Accords de septième ou des cordes chromatiques substituées aux diatoniques. 192
Des différentes espèces d'accords composés de deux Tierces ou de trois. 196
CHAP. XXIII. Du Mode mineur. 199
Voyez le chap. Logique, page 435, et la récapitulation générale, chap. L, page 637.
Digression sur le système de *Tartini*. 206
Table des intervalles qui sont harmoniques. 212

Pages.
Table des intervalles qui n'entrent pas dans l'Harmonie. 214
Voyez le nouveau coup-d'œil sur les intervalles, page 450.
CHAP. XXIV. Des accords diatoniques en *ut* mineur et de leurs modifications chromatiques. 225
CHAP. XXV. Des chiffres et des Renversemens des accords. 231
Section II. Des Accords par Supposition. 242
Du *double emploi*. 245
CHAP. XXVI. Des Accords praticables sur chaque note, dans chaque Gamme diatonique et chromatique. 248
Ce chapitre est l'exploitation de la grande mine de l'Harmonie. Voyez le chap. XXXVII qui est le complément de ce Tableau général des Accords.
CHAP. XXVII. Des Imitations. 262
Du *binaire*, *ternaire*, *quaternaire*, *quintenaire*, *sextetenaire*, *septenaire* et de l'*octenaire*. 263
CHAP. XXVIII. De la manière de former un Contre-point. 270
Ce chapitre contient diverses petites analyses qui donnent lieu au développement de quelques vérités.
Des Ellipses. 279
Des Verbes. 279 à 281
Sur la Mesure et les Mesures. 281
CHAP. XXIX. Du Canon à deux Parties ou du Duo en écho. 291
CHAP. XXX et dernier du premier volume. Ce chapitre très-long, est un petit traité sur les sujets ci-après.
De la Composition libre, obligée, à quatre Parties. 297
Examen de ce que *Rousseau* dit du *Trio*. 298 à 304
Cet examen donne lieu à rappeler la génération harmonique des consonnances, 305. Analyse d'un Quatuor de *Mozart*, 307. Des vers qu'il contient, 308. Des cadences harmoniques, 309. Des Périodes, 352. De la Basse fondamentale, 359. Paroles ajoutées à ce Morceau pour en expliquer le sens, 371. Digression sur les

Pages.

Accompagnemens, 574. Sur les Parodistes et sur les compositeurs d'opéra, 379.

DEUXIEME VOLUME.

CHAP. XXXI et premier du second volume; analyse de la seconde Reprise de l'*Allegro moderato* du *Quatuor* de Mozart, en *ré* mineur. 387
Classification des périodes musicales. 397
CHAP. XXXII. De la composition libre à une seule Partie. 403
Des élémens du discours musical. 405 à 408
De la Mesure. 408
Tems faibles, Tems forts. 412
La Musique est versifiée et rhythmée. 416
Des Syncopes. 430
CHAP. XXXIII. De l'unité de Ton ou de Voix ou *Voie*, dans les propositions et dans leur enchaînement, hors le cas où l'on forme une Transition. 432
CHAP. XXXIV. De la Logique de la Musique. 435
C'est le grand système musical qui comprend les trois genres, non séparés, mais ensemble.
Section II. Nouveau coup-d'œil sur les *Intervalles*. 441
CHAP. XXXV. De la Basse-Continue. 443
Ce ne sont pas ici des règles sans autre appui que des exemples, mais des règles qui sont des conséquences immédiates de principes solidement assis. Ces principes sont l'Unité et la Variété.
CHAP. XXXVI. Suite sur la Basse-Continue et sur la Composition en général. 453
Sur les Notes intercallaires, de passage ou de Mélodie. 460
Sur les petites notes ou notes de goût. 463

Pages.
Des sauts ou marches par degrés disjoints. 464
Des conjonctions musicales, art. 124. 475
Des repos et du fil logique qui attache les Propositions. 479
De la Ponctuation musicale, art. 35. 480
CHAP. XXXVII. De la pratique de l'*Harmonie*, précédée d'une récapitulation générale des *Accords*. 482
CHAP. XXXVIII. De l'art de Moduler dans chaque Ton, et des Transitions ou changemens de Ton. 505
CHAP. XXXIX. De la Composition asservie à un ou à plusieurs Desseins, ou du Contre-point obligé, de la Fugue et de ce qui y a rapport. 517
CHAP. XL. Du *Contre-point double* à l'octave ou à la double octave ou quinzième au-dessus ou au-dessous. 544
Section II. De la manière de faire un Trio ou un Quatuor d'un Duo. 548
Section III. Du Contre-point triple à l'octave. 553
Section IV. Du Contre-point quadruple à l'octave. 555
CHAP. XLI. Du Contre-point double renversable à la tierce ou à la dixième au-dessus ou au-dessous. 556
CHAP. XLII. Du Contre-point à la douzième ou à l'octave de la Quinte. 559
Manière de faire un Quatuor ou un Trio d'un Duo. 561
CHAP. XLIII. Du Contre-point double à la neuvième. 563
CHAP. XLIV. Du Contre-point double ou renversable à la onzième, et des Contre-points renversables à la treizième ou à la quatorzième. 568
CHAP. XLV. Des *Canons*. 569
Canon à la seconde. 573
à la tierce. 574
à la quarte, etc. *Idem*.
Du canon double. 575
Du canon circulaire. 577
Du canon polyforme. 578
Du canon rétrograde. 579
fermé. 580
sur une Basse stable. *Idem*.
CHAP. XLVI. De la *Symphonie* à grand orchestre. 583

Pages.
Analyse d'une symphonie d'*Haydn*. 586
Section II. Exposition du sujet de cette symphonie ou analyse pittoresque et poétique. 600
CHAP. XLVII. Des Variations et des Broderies asservies au dessein. 607
Répétition et Redondance. 608
Section II. Des Variations libres. 613
Section III. Des Broderies. 614
CHAP. XLVIII. Des taches dans le soleil ou dans les astres, ou des fautes et singularités condamnables qui se trouvent, çà et là, dans les ouvrages des plus grands maîtres. 617
CHAP. XLIX. De l'accord de la Poésie avec la Musique et avec les paroles en général. 622
Art. 425. Il faut que toute *Syllabe longue* porte sur un Tems où l'on pourrait frapper. 631
Art. 426. Il faut que toute *Syllabe brève* porte sur un Tems faible et où l'on pourrait lever. 632
CHAP. L. Récapitulation générale ou analyse succincte de cet ouvrage. 637

Nota. Pour avoir une idée de l'ensemble de cet ouvrage, il convient de lire ce dernier chapitre avant le premier, surtout si l'on a déjà étudié quelque traité d'Harmonie ou pris des leçons de Composition.

FIN.

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

Vault
MT50
.M66
v.3

Music Library

This book must not
be taken from the
Library building.

LIBRARY UNIV. OF
NORTH CAROLINA

Cours Complet
D'HARMONIE
ET DE COMPOSITION,
d'Après
une Théorie neuve et Générale
de la Musique,

Basée sur des Principes incontestables, puisés dans la nature, d'accord avec tous les bons ouvrages-pratiques, anciens ou modernes, et mis, par leur clarté, à la portée de tout le monde;

DÉDIÉ

à M.r Auguste de Talleyrand,

Chambellan de S.M. l'Empereur et Roi,

PAR

JÉRÔME-JOSEPH DE MOMIGNY.

Prix 24.f

A PARIS,

Chez l'Auteur, en son Magasin de Musique, Boulevard Montmartre, N.o 20.

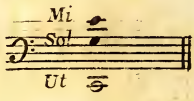
1806.

tous les Exemplaires sont signés de l'Auteur.

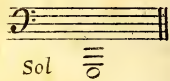
Chevreau Sculp.

PLANCHE PREMIÈRE.

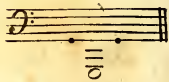
Fig. A. Exemple des trois Sons bien reconnus par *Rameau* pour être les seuls produits par la corde qui sonne l'UT le plus grave du Piano.



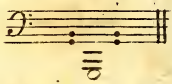
B. La Corde génératrice SOL, résonnant uniquement dans toute sa longueur.



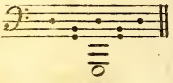
C. Résonnant dans toute sa longueur et dans ses deux moitiés séparément.



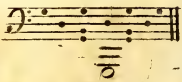
D. Résonnant dans toute sa longueur et séparém.t dans ses deux moitiés et dans ses quatre cinquièmes, réunis par deux.



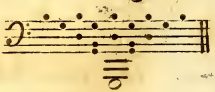
E. Résonnant dans toute sa longueur et séparém.t dans ses 2 moitiés, dans ses 4 cinquièmes réunis par deux, et dans chacun de ses trois tiers.



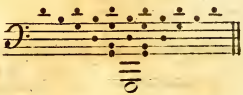
F. Résonnant comme ci-dessus et, de plus, dans ses quatre quarts séparém.t



G. Résonnant comme ci-dessus et, de plus, dans chacun de ses cinquièmes séparément.



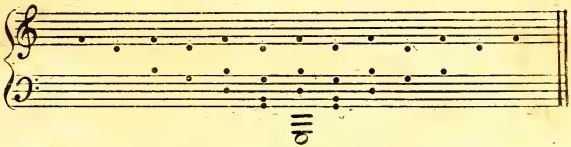
H. Résonnant comme ci-dessus et, en outre, dans chacun de ses sixièmes.



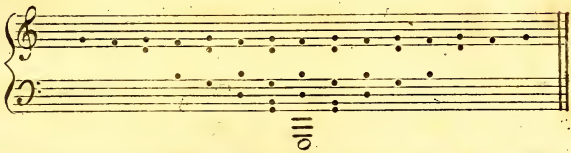
LIBRARY UNIV. OF
NORTH CAROLINA

Suite de la PLANCHE PREMIÈRE.

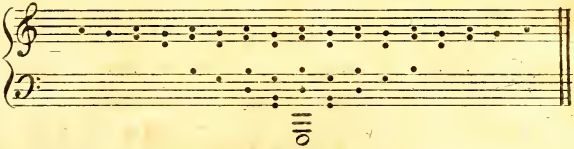
I. Résonnant comme ci-contre et, de plus, dans chacun de ses septièmes.



K. Résonnant comme ci-dessus et dans chacun des huitièmes, de la longueur.



L. Résonnant comme dans l'exemple K et, de plus, dans ses neuf neuvièmes, séparément.



M. Résonnant comme ci-dessus et dans ses dix dixièmes, séparément.

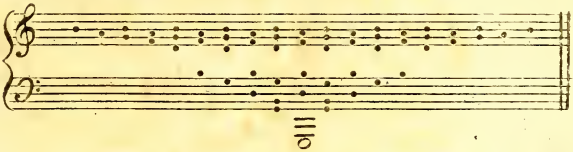
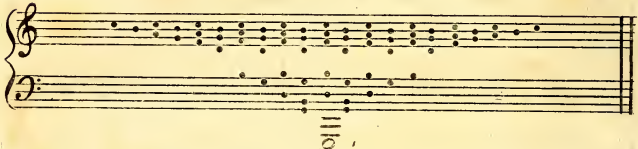


Fig. N.

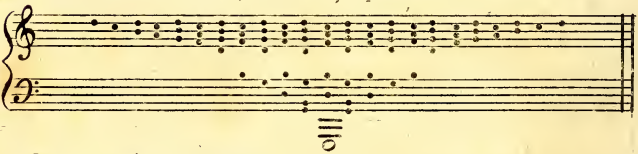
419343

781.3
M752c
v.3
music lib

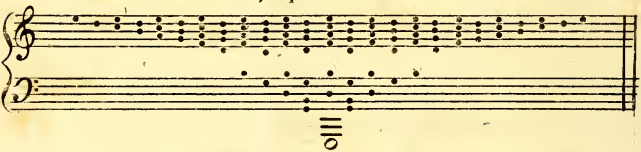
N. Résonnant comme ci-devant et dans ses onze onzièmes, séparément.



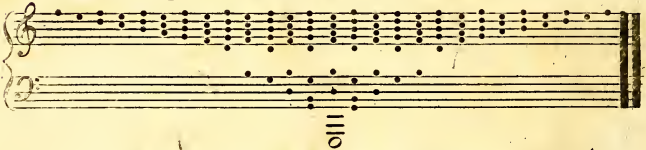
O. Résonnant comme ci-dessus et dans chacun de ses douze douzièmes, séparément.



P. Résonnant comme ci-dessus et dans chacun de ses treizièmes, séparément.



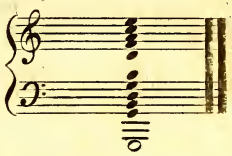
Q. Résonnant comme ci-dessus et dans chacun de ses quatorzièmes parties, séparément.



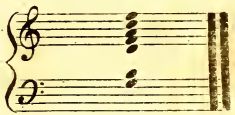
L'Exemple ci-dessus est le *VRAI TYPE* du *SYSTÈME* Musical dans le genre appellé Diatonique, parce qu'il procède

procède, principalement, par intervalles d'un ton chacun, comme Sol La, La Si, Ut Ré, Ré Mi : *Si Ut* et *Mi Fa* sont deux *Semi-tons*, mais ces deux *Semi-tons* sont eux-mêmes des intervalles Diatoniques.

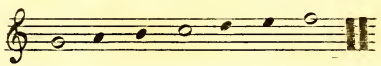
R. TYPE du SYSTÊME MUSICAL considéré selon l'Harmonie, et abstraction faite des Unissons.



S. Le même TYPE, abstraction faite des Octaves.



T. TYPE Musical, selon la Mélodie.



U. GAMME des Grecs avec la Basse Fondamentale de RAMEAU.

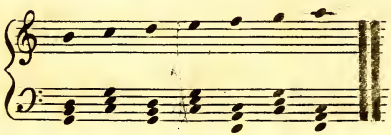
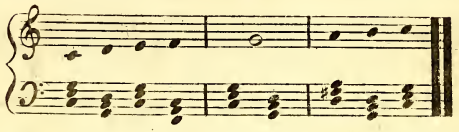
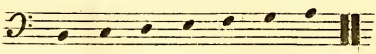


Fig. V.

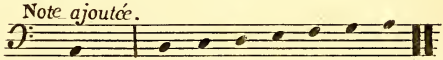
V. GAMME des Modernes
avec la Basse Fondamentale
de RAMEAU.



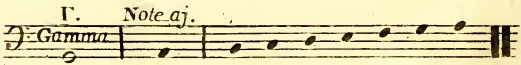
X. GAMME des Grecs



Y. Avec la note ajoutée,
appellée *PROSLAMBANOMÈNE*.



Z. GAMME de Gui,
avec la note sous ajoutée,
HYPOPROSLAMBANOMÈNE
qu'il a nommée *GAMMA* troisi-
ème lettre de l'Alphabet Grec Γ.



Fin de la Planche I.ere

Fig.A. Les deux Tétracordes des Grecs, Conjoints par la note MI, qui finit le premier Tétracorde et commence le second.

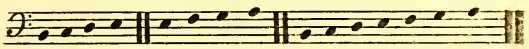


Fig.B. SÉRIE de Tétracordes, où l'on présente chaque Ton comme ne renfermant que quatre notes.

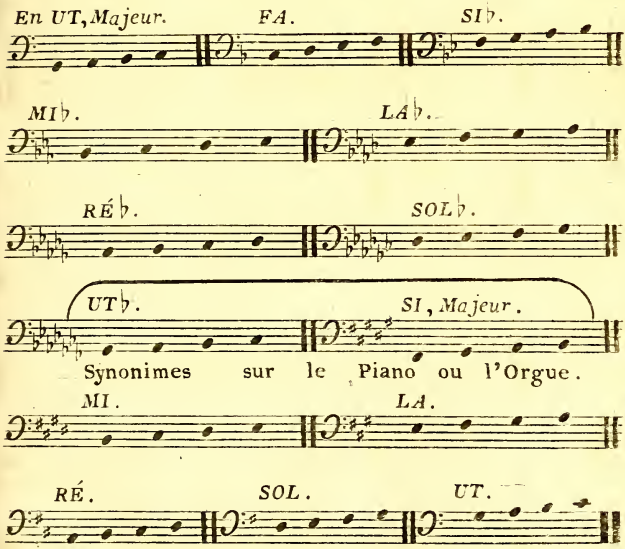


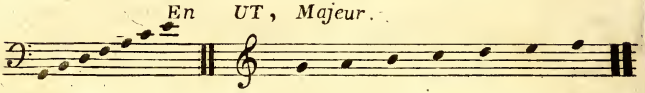
Fig.C.

Fig. C. GENRE DIATONIQUE

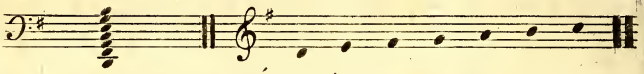
Considéré selon l'HARMONIE. | Considéré selon la MÉLODIE.

Dans tous les Tons et dans le Mode Majeur.

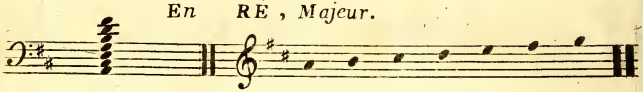
En UT, Majeur.



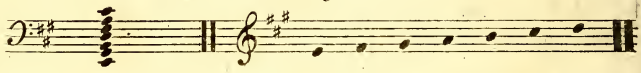
En SOL, Majeur.



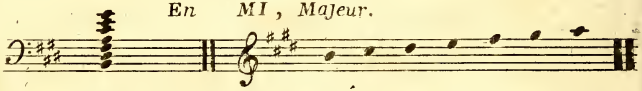
En RÉ, Majeur.



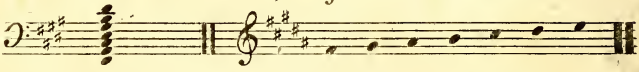
En LA, Majeur.



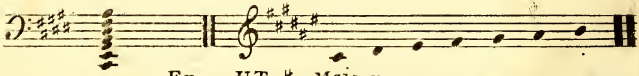
En MI, Majeur.



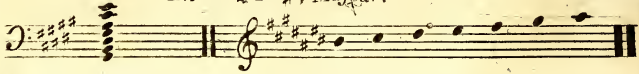
En SI, Majeur.



En FA ♯, Majeur.



En UT ♯, Majeur.



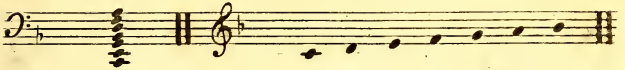
Ces sept Notes doivent être entendues, l'une après l'autre.

suite de la
Fig. C

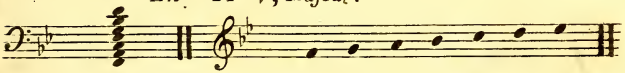
Considéré selon l'HARMONIE. — Considéré selon la MÉLODIE.

Dans tous les Tons et dans le Mode Majeur.

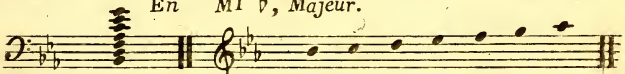
En FA, Majeur.



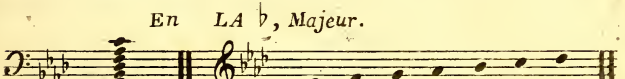
En SI ♭, Majeur.



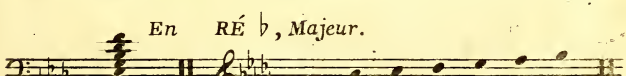
En MI ♭, Majeur.



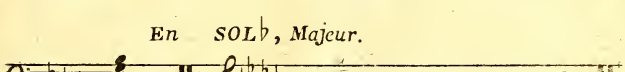
En LA ♭, Majeur.



En RÉ ♭, Majeur.



En SOL♭, Majeur.



En UT ♭, Majeur.

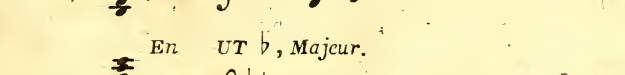
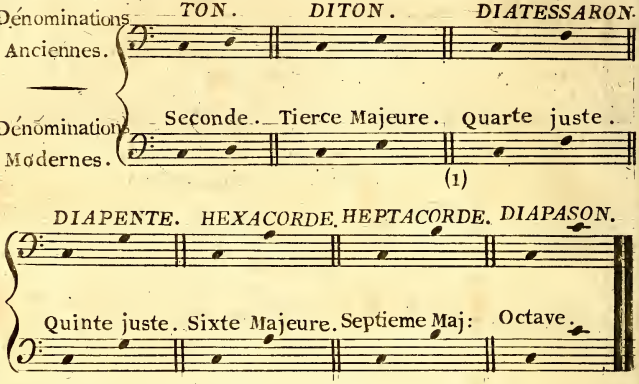


Fig. D

Fig. D. DÉNOMINATIONS des INTERVALLES.



(1) Quand on dit simplement la Quarte, ou la Quinte, c'est toujours de la Quarte ou de la Quinte juste que l'on parle.

Fig. E.

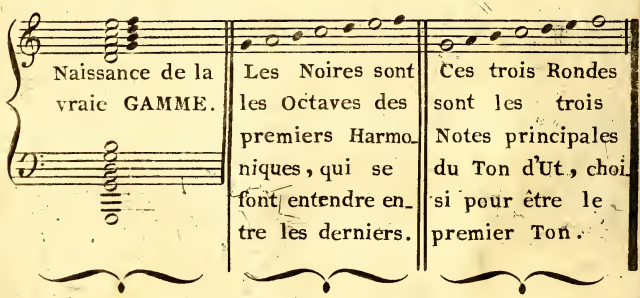


Fig. F.

Fig. F.

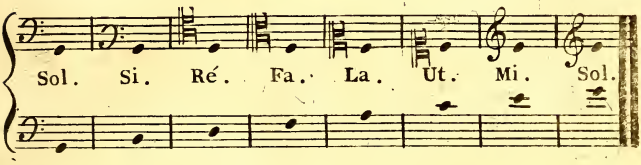
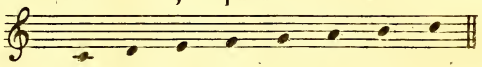


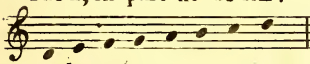
Fig. G.

GAMME d'UT, en partant d'UT.



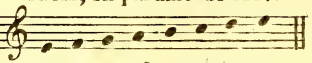
Mode Dorien des Grecs

Idem, en partant de RÉ.



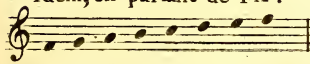
Phrygien

Idem, en partant de MI.



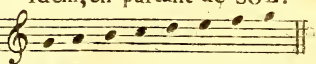
Lydien

Idem, en partant de FA.



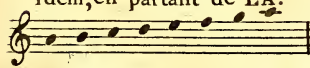
Myso-Lydien

Idem, en partant de SOL.



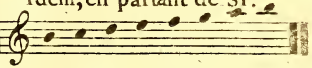
Æolien

Idem, en partant de LA.



Ionien

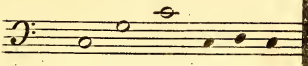
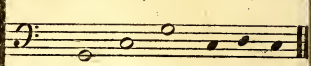
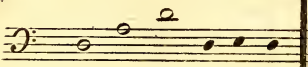
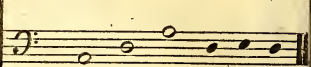
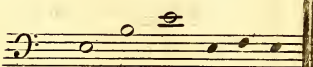
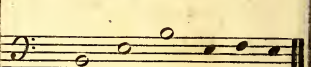
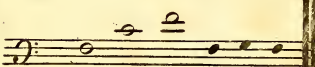
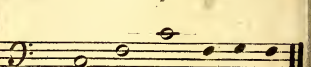
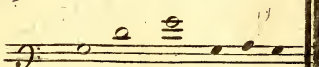
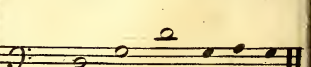
Idem, en partant de SI.



Hyper-Ionien

Fig. H.

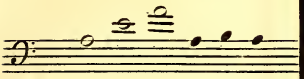
Fig. H.

MODES AUTHENTIQUES, ou Principaux.	MODES PLAGAUX, ou secondaires.
	
I. DORIEN.	I. HYPO-DORIEN. Sous — Dorien.
	
II. PHRYGIEN.	II. Sous-PHRYGIEN.
	
III. LYDIEN.	III. Sous-LYDIEN.
	
IV. MYSOLYDIEN.	IV. Sous-MYSOLYDIEN.
	
V. ÆOLIEN.	V. Sous-ÆOLIEN.

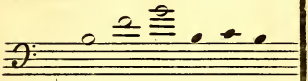
suite de la

Fig. H.

MODES AUTHENTIQUES, ou Principaux.



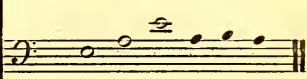
VI. IONIEN.



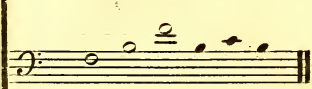
VII. HYPER-IONIEN Sur-Ionien.

Le Septième Mode Authentique n'était point usité à cause de la Fausse Quinte *Si Fa*.

MODES PLAGAUX, ou Secondaires.



VI. Sous-IONIEN.



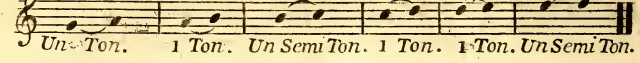
VII. Sous le Sur-IONIEN.

Le Septième Mode Plagaux n'était point usité à cause du Triton *Fa Si*.

Fin de la PLANCHE 2.e

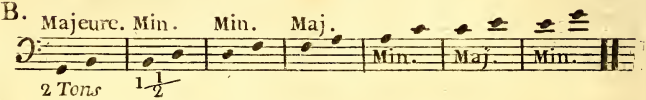
La MÉLODIE marche élémentairement par Secondes.

A.



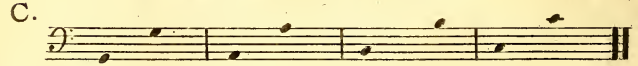
L'HARMONIE marche élémentairement par Tierces.

B.



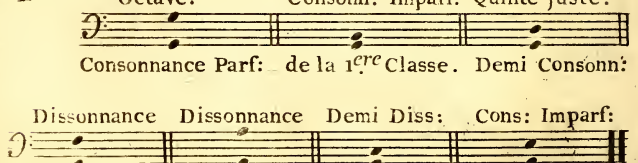
Les OCTAVES ne sont pas des Notes différentes, mais des Sons différens.

C.



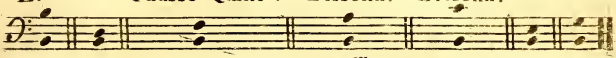
Les Sept Notes du TON d'UT Majeur comparées à Sol.

D.



Les Sept Notes du Ton d'UT Maj. comparées à Si.

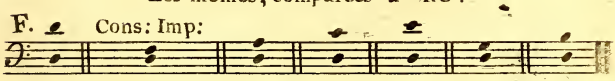
E. Fausse Quinte. Dissonn: Dissonn:



Disson: sensible. du 1.er deg: du 3.e deg:

Les mêmes, comparées à Ré.

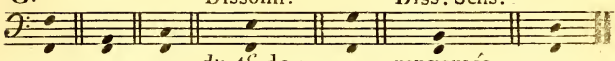
F. Cons: Imp:



2.e Classe.

Les mêmes, comparées à Fa.

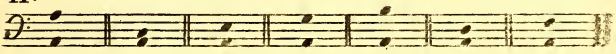
G. Dissonn: Diss: Sens:



du 4.e deg: renversée.

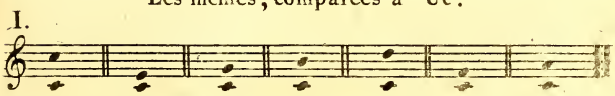
Les mêmes, comparées à La.

H.



Les mêmes, comparées à Ut.

I.



Les mêmes, comparées à Mi.

K.

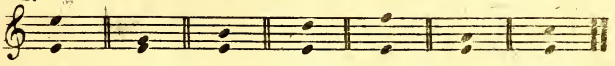
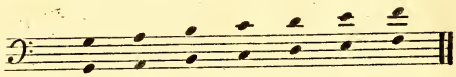


Fig. L.

Fig. L.

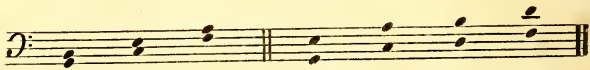
TABLEAU des CONSONNANCES dans le Genre Diatonique et dans le TON d'UT, Mode Majeur.

Consonnances Parfaites.



Octaves.

Consonnances Imparfaites de la 1.ere Classe.

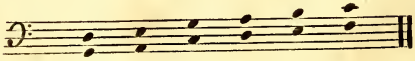


Tierces Majeures. *Sixtes Majeures.*

Consonnances Imparfaites de la 2.me Classe.

Tierces Mineures. *Sixtes Mineures.*

Demi - Consonnances.



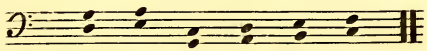
Quintes Justes.

Fig. M.

Fig. M.

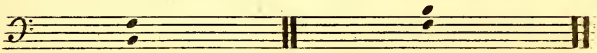
TABLEAU des DISSONNANCES.

Demi - Dissonnances .



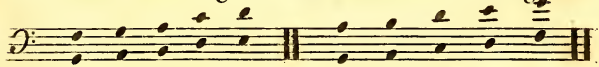
Quartes Justes.

Dissonnance Sensible. Dissonnance Sensible.



Renversée.

Dissonn: du 1.er degré. Dissonn: du 2.me degré.

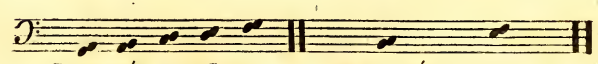


Septièmes Mineures *Neuvième Majeures*

Dissonn: du 3.e degré. Dissonn: du 4.e degré.

Neuvièmes Mineures. *Septièmes Majeures.*

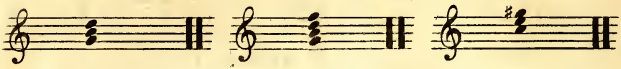
7.mes Min: et 9.mes Maj: 7.mes Maj: et 9.mes Min:



Renversées et en Contact. *Renversées et en Contact.*

Planchee 4e.

Fig. A. Fig. B. Fig. C.



Il y a dans chaque Ton sept Accords
dont chacun est composé de deux Tierces.

Fig. D.

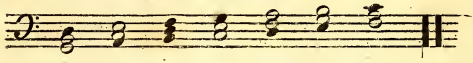


Fig. E. Accords Parfaits Majeurs.

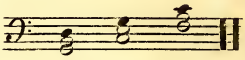
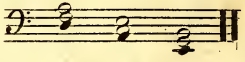
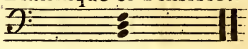


Fig. F. Accords Parfaits Mineurs.



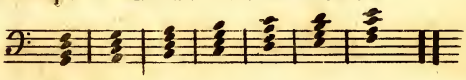
Diatonique et Sensible.

Fig. G. Accord Imparfait.



Il y a sept Accords de Septièmes
composés chacun de trois Tierces.

Fig. H.



Il y a pareillement sept Accords de
Neuvièmes, composés de 4 Tierces.

Fig. I.

Fin de la Planche 4e.

PLANCHE 5e.

Fig. A. Accords dans l'ordre Générateur et Fondamental.

Premiers renversems directs ou 2e face de chaque Accord de deux Tierces ci-dessus.

2mes renversemens directs ou 3e face de chaque Accord de deux Tierces.

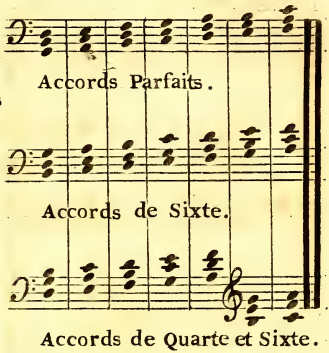


Fig. B.

1ere Face Directe.

2^e. Face Directe.

3^e. Face Directe.

4^e. Face Directe.

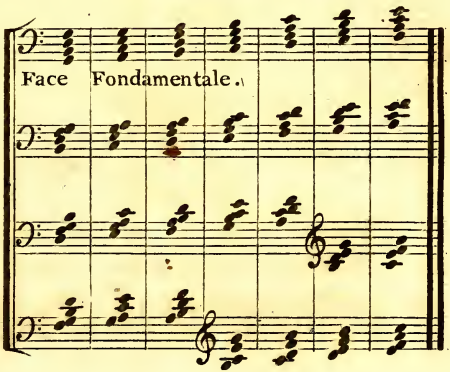


Fig. C.

Fig. D.

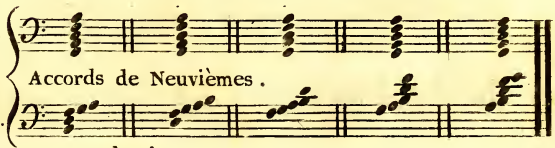
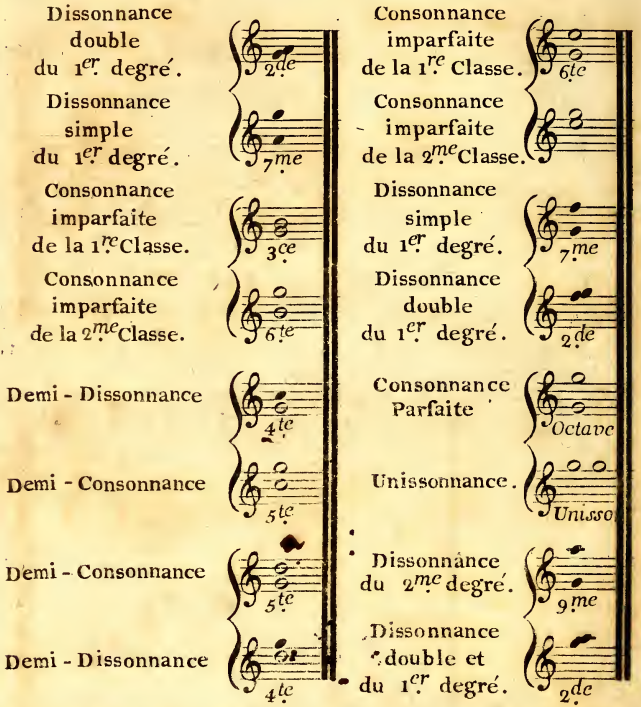


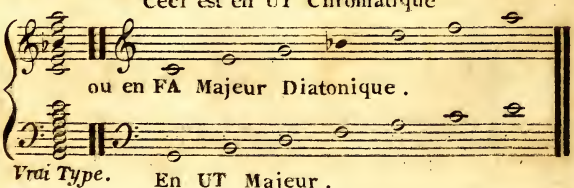
Fig. E.

Fig. E.

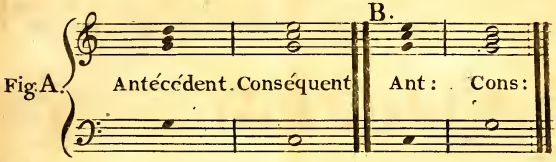


Type Musical établi sur une prétendue Tonique en UT.

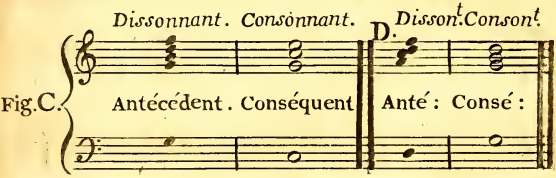
Fig. F.



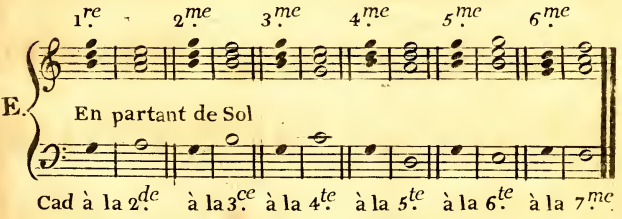
CADENCES ou Propositions Musicales formées de deux Accords Consonnans.



CADENCES ou Propositions Musicales formées par un Accord Dissonnant et un Accord Consonnant.



LES SEPT CADENCES en UT Majeur



Cad à la 2de à la 3ce à la 4te à la 5te à la 6te à la 7me

Fig: F.

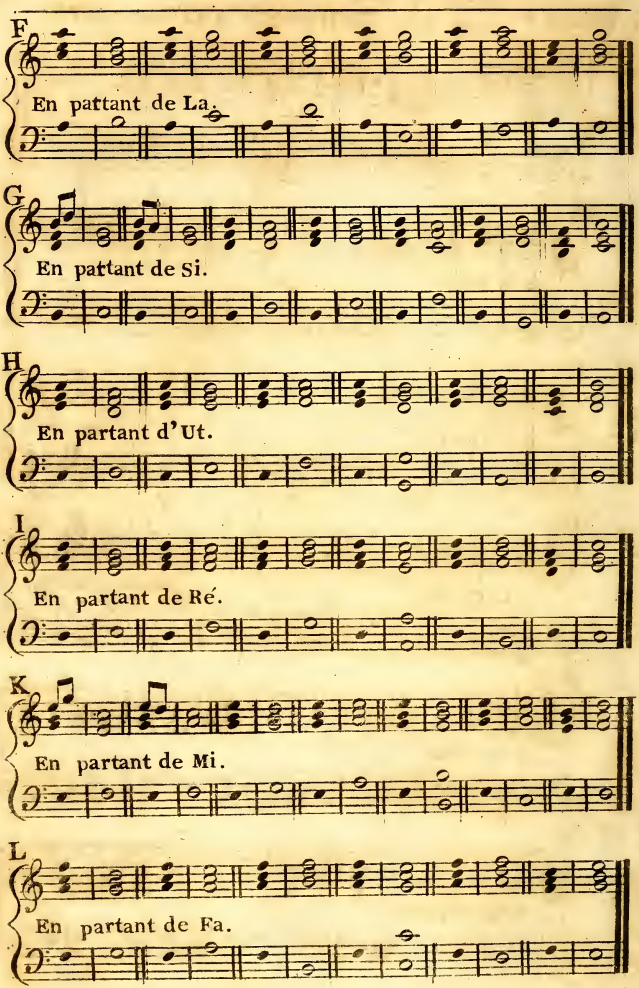
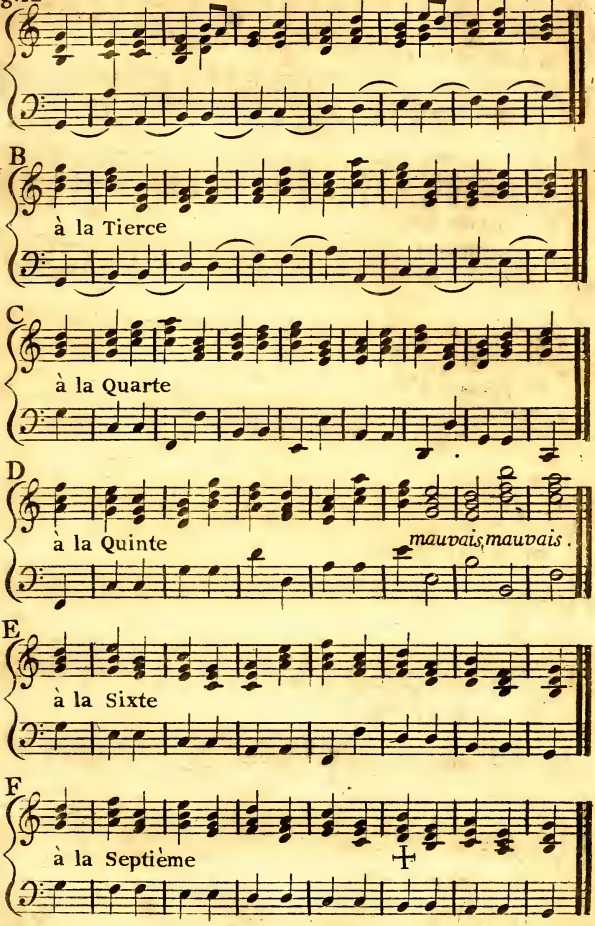

F
En pattant de La.
G
En pattant de Si.
H
En partant d'Ut.
I
En partant de Ré.
K
En partant de Mi.
L
En partant de Fa.

PLANCHE SEPTIÈME.

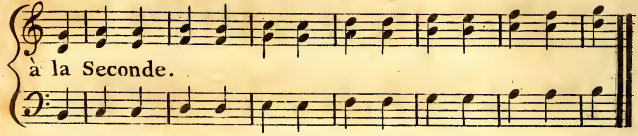
Planche 7. Les Sept CADENCES, à la Seconde.

Fig: A.

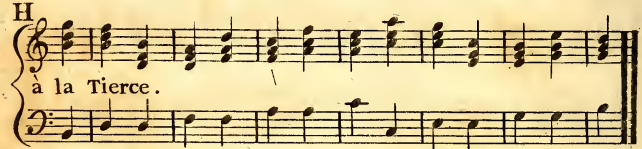


Les Sept CADENCES renversées.

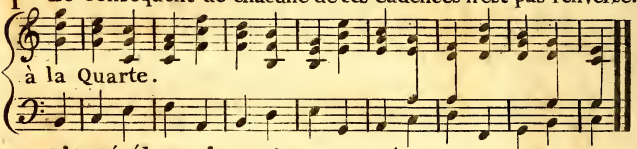
G



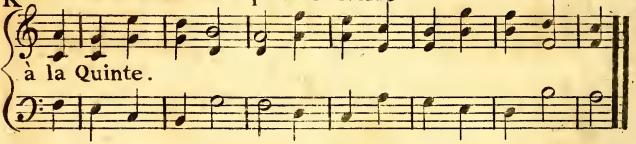
H



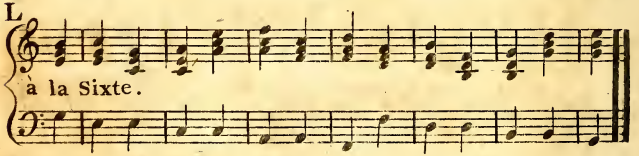
I Le Conséquent de chacune de ces Cadences n'est pas renversé.



K L'Antécédent n'est point renversé.



L



M

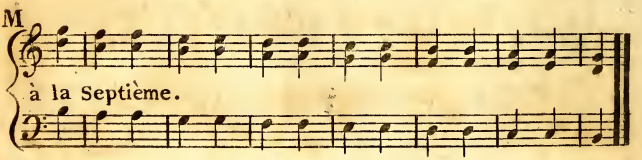


Planche 8.

Fig. A.

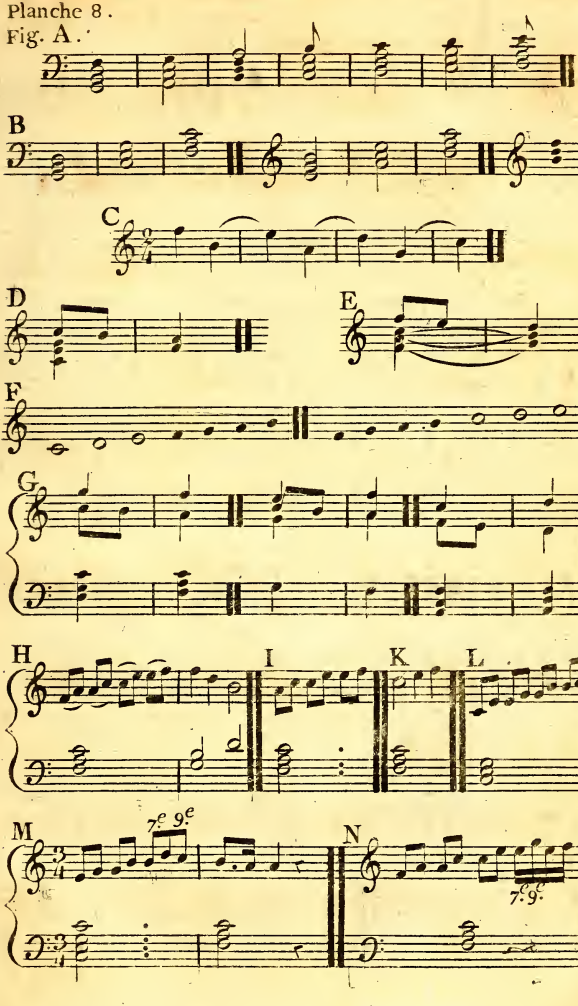
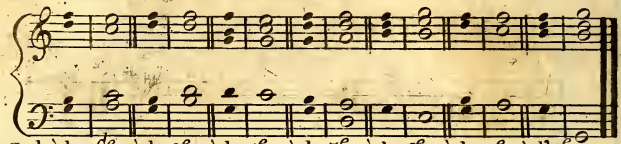


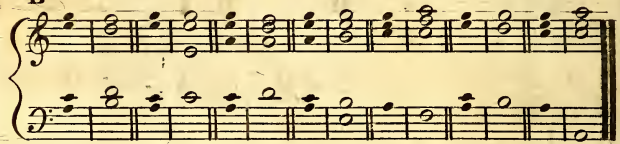
Planche 9. Fig. A. Les Sept CADENCES ayant la Septième de Dominante pour Antécédent.



Cad: à la 2.de à la 3.e à la 4.e à la 5.e à la 6.e à la 7.e à l'8.e

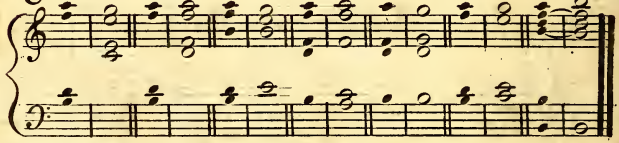
Les Sept CADENCES ayant l'Accord de Septième de la 6.e note pour Antécédent.

B



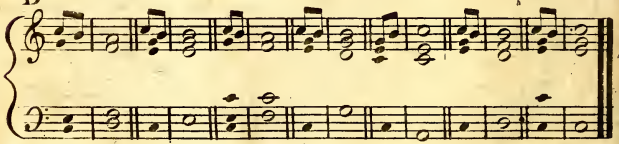
Cad: à la 2.e à la 3.e à la 4.e à la 5.e à la 6.e à la 7.e à l'8.e

C



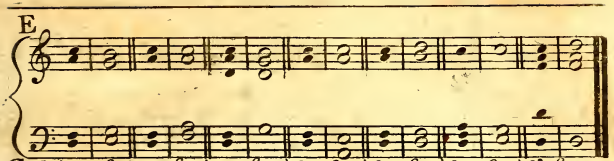
Cad: à la 2.e à la 3.e à la 4.e à la 5.e à la 6.e à la 7.e à l'8.e

D



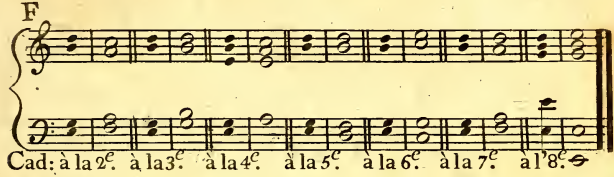
Cad: à la 2.e à la 3.e à la 4.e à la 5.e à la 6.e à la 7.e à l'8.e

E



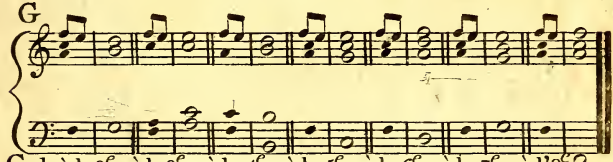
Cad: à la 2.e à la 3.e à la 4.e à la 5.e à la 6.e à la 7.e à l'8.e

F



Cad: à la 2.e à la 3.e à la 4.e à la 5.e à la 6.e à la 7.e à l'8.e

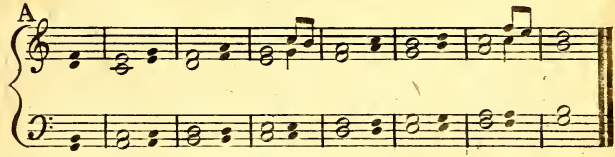
G



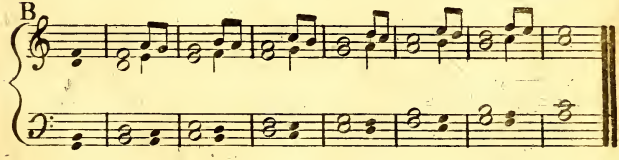
Cad: à la 2.e à la 3.e à la 4.e à la 5.e à la 6.e à la 7.e à l'8.e

PLANCHE DIXIÈME:

A



B



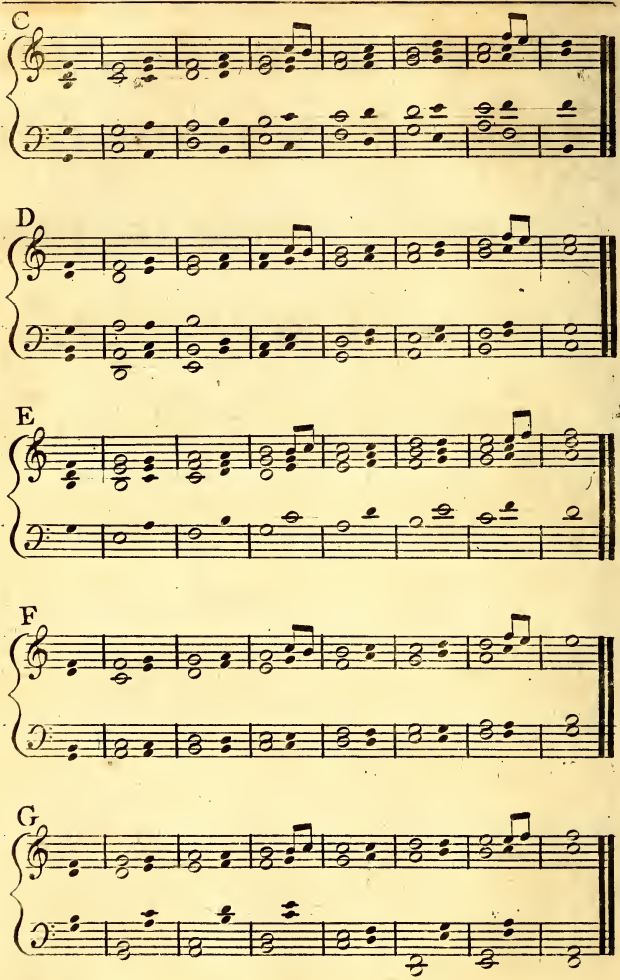
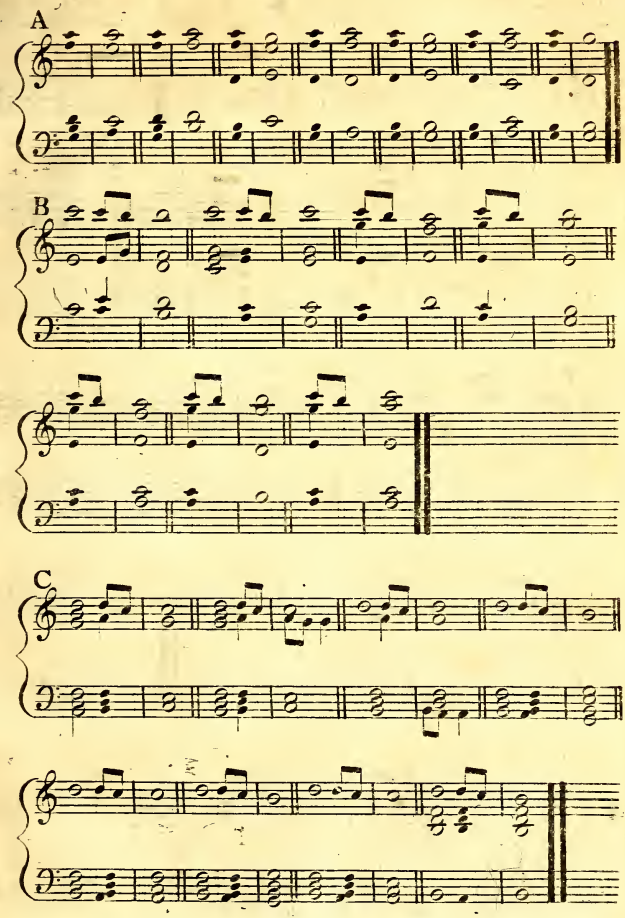
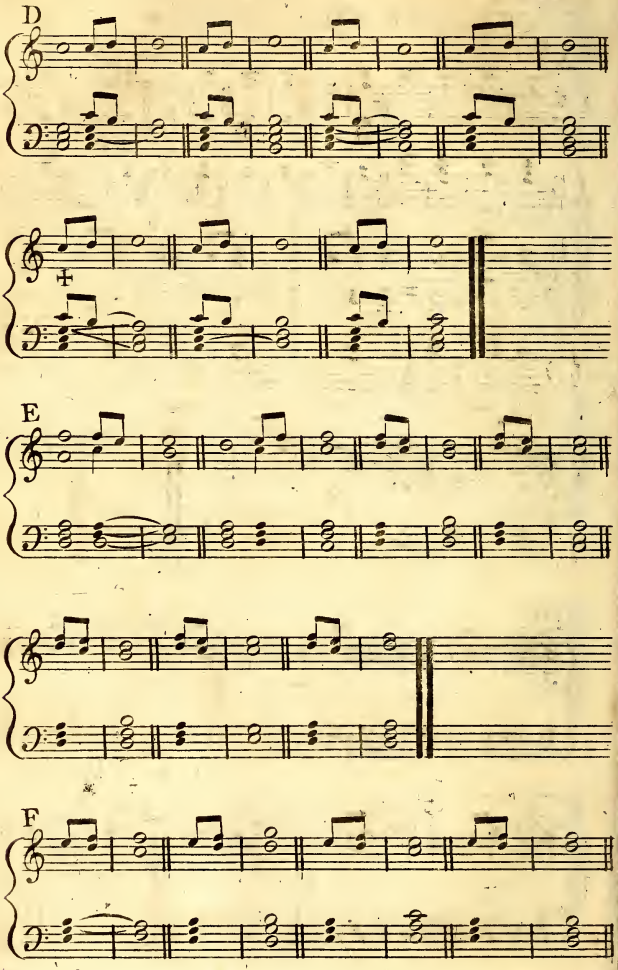

C
D
E
F
G

Planche 11.

Des ACCORDS de Neuvième.




D
E
F

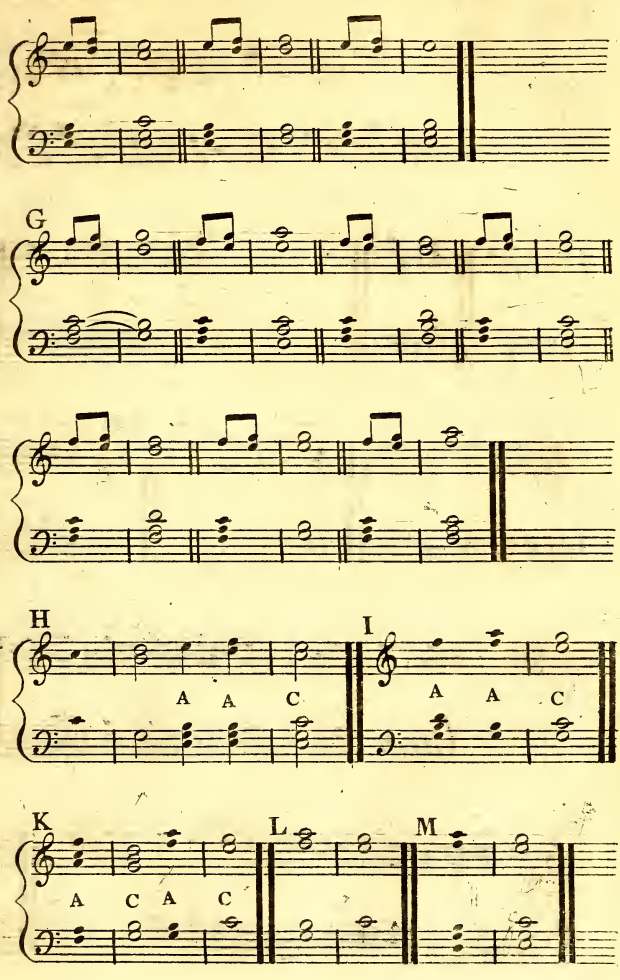
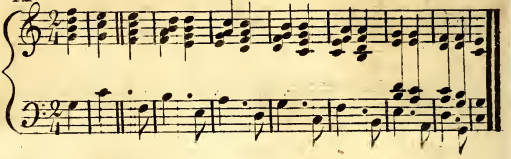

G
H
A A C
I
A A C
K
A C A C
L
M

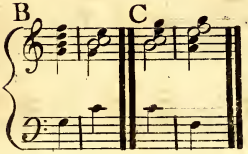
Planche 12.

A

CADENCES évitées.

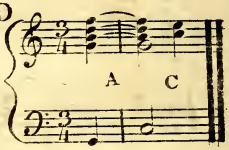


B C

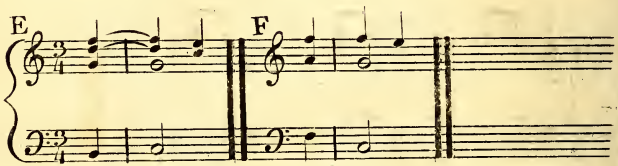


Cadences retardées.

D

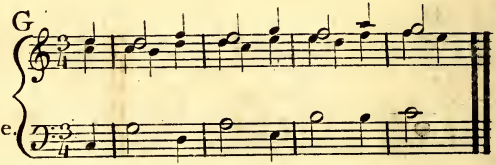


E F

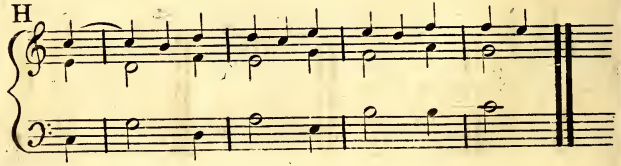


G

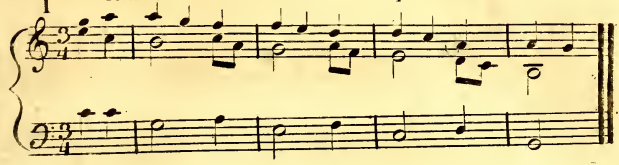
Cadences où la Tierce est suspendue.



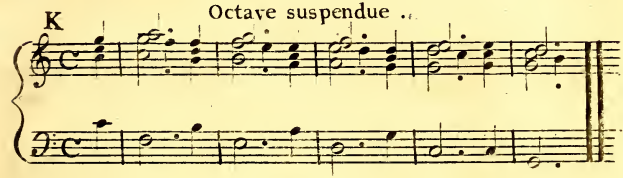
H



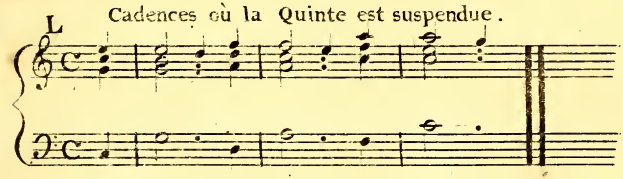
I Cadences où l'Octave est suspendue.



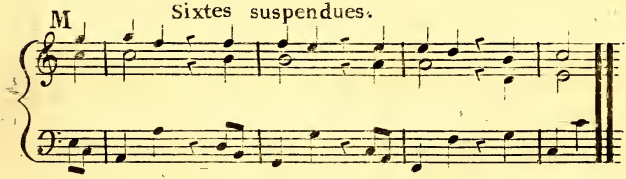
K Octave suspendue.



L Cadences où la Quinte est suspendue.



M Sixtes suspendues.



N

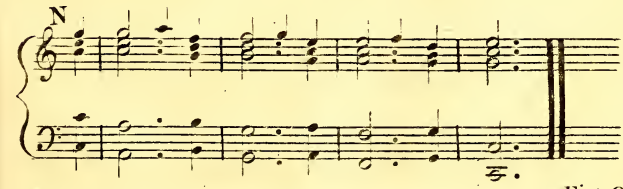


Fig. O.

O

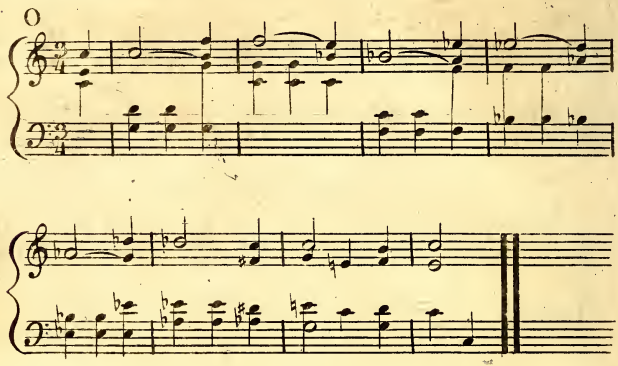
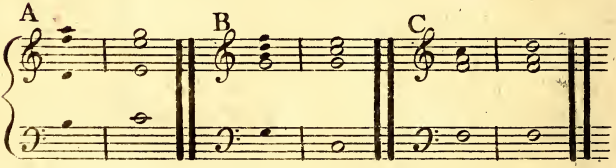
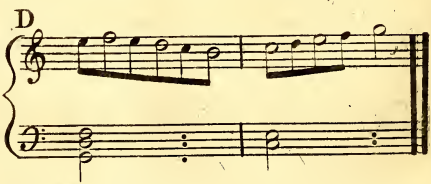


PLANCHE TREIZIÈME.

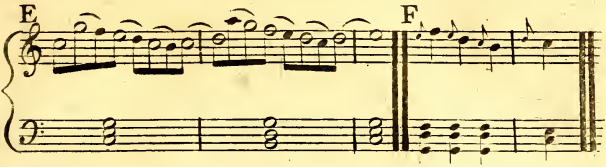
Cadences. HARMONIQUES.



Cadences MÉLODIQUES.



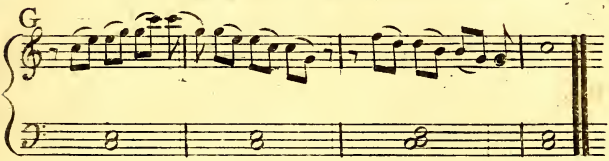
E



F

Cadences HARMONOMÉLODIQUES.

G



Cadences RHYTHMIQUES.

H

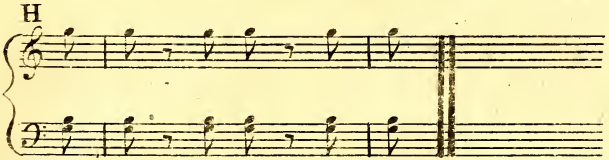
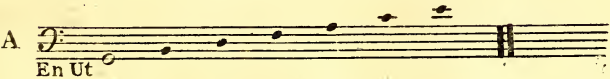


PLANCHE QUATORZIÈME.

Harmoniques écrits sans mesure.

A

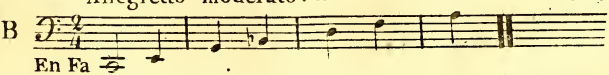


En Ut

Harmoniques écrits en mesure.

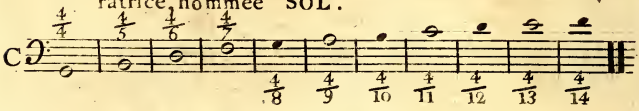
Allegretto moderato.

B

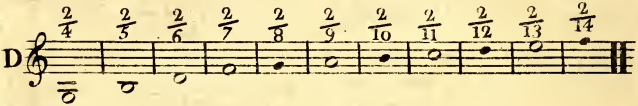


En Fa

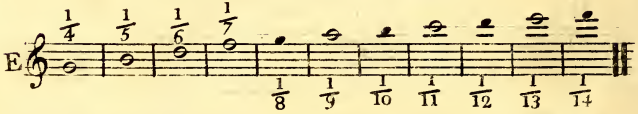
Du Genre primitif, Harmonique et Mélodique pris dans toute l'étendue d'une Corde génératrice, nommée SOL.

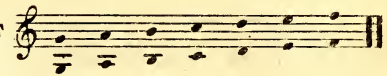


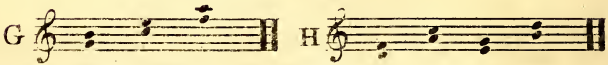
Du même Genre pris dans la moitié de l'étendue de la même Corde génératrice.



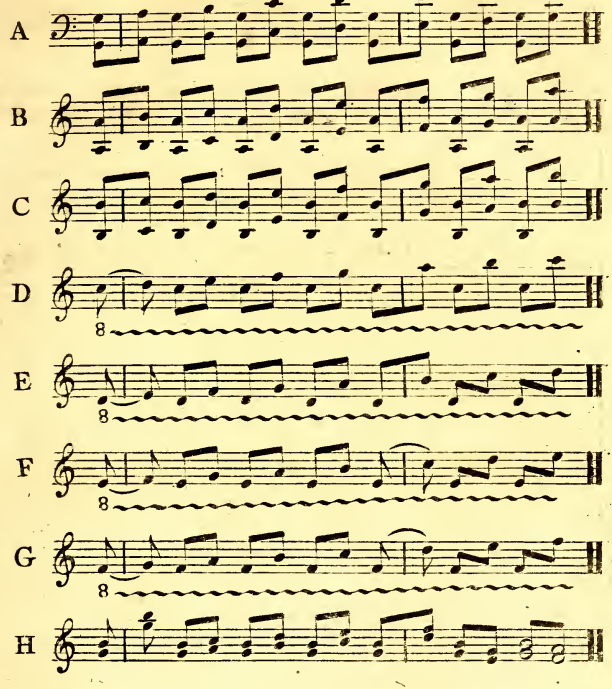
Le même pris dans le quart de l'étendue de la même Corde sonore.



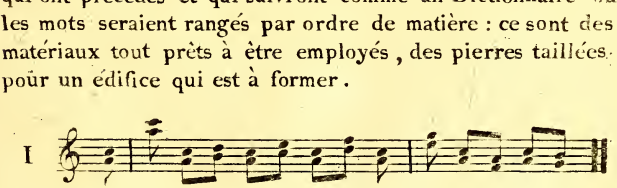




Planch 15.



N.B. Il faut considérer ces exemples et la plupart de ceux qui ont précédés et qui suivront comme un Dictionnaire où les mots seraient rangés par ordre de matière : ce sont des matériaux tout prêts à être employés, des pierres taillées pour un édifice qui est à former.



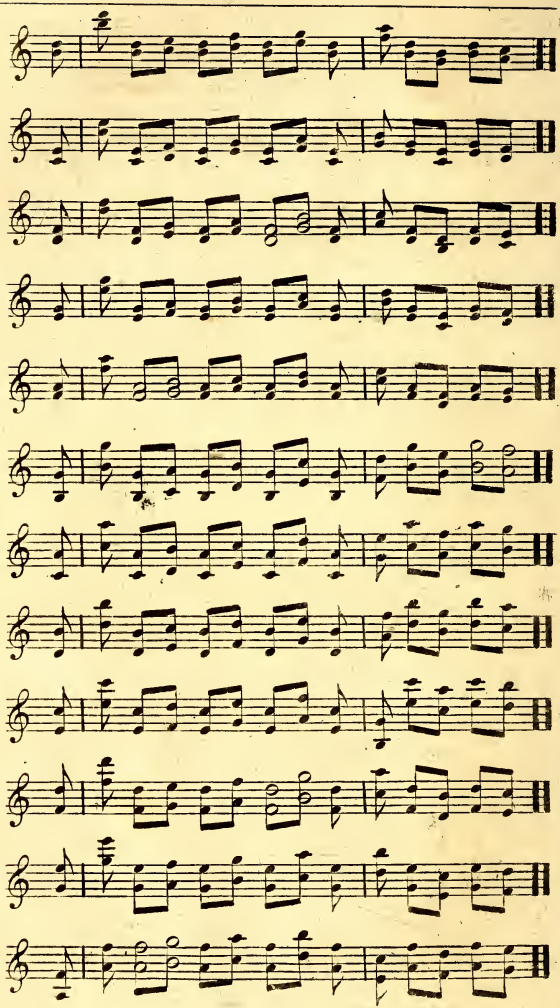
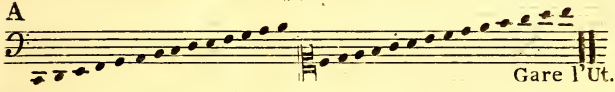

J
K
L
M
N
O
P
Q
R
S
T
U

Planche 16e.

Echelle représentant le Clavier à 4 Septenaires, au moyen de deux Clefs.

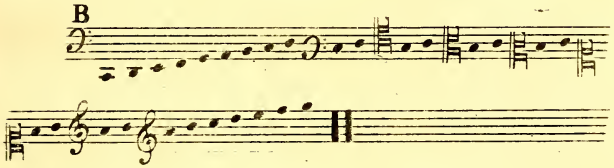
𝄢 sur la 4e. 𝄞 sur la première.

A



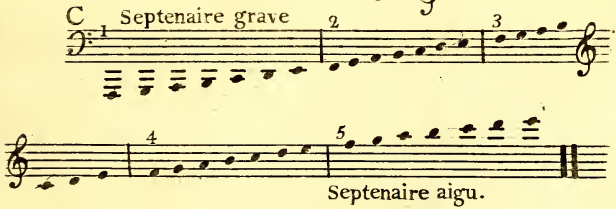
La même au moyen de toutes les Clefs.

B

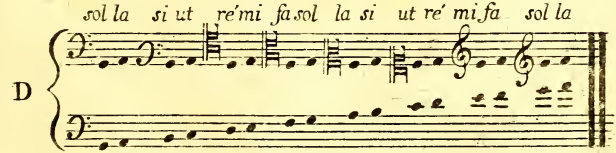


Echelle représentant le Clavier à 5 Septenaires sur deux Clefs 𝄢 𝄞.

C



D

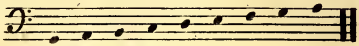


Équivalent écrit sur une seule Clef.

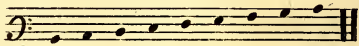
Etendue ordinaire des voix,
vrai diapason de chacune.

Figure E.

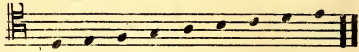
Basse de Basse.



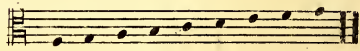
Dessus de Basse.



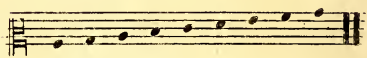
Basse de Taille.



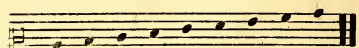
Dessus de Taille.



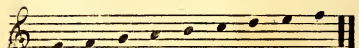
Basse de Bas-Dessus.



Dessus de Bas-Dessus.



Basse de Haut-Dessus.



Dessus de Haut-Dessus.

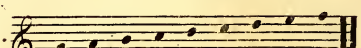
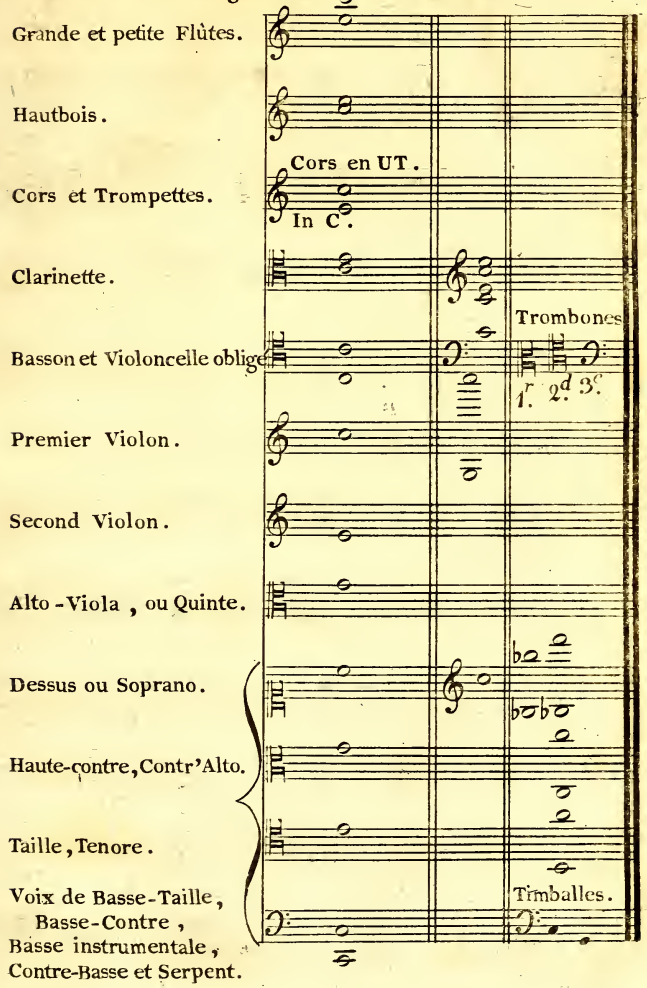
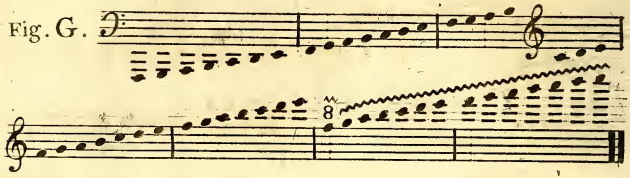


Figure F. PARTITION.

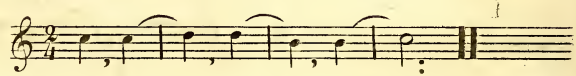


Clavier général moderne à sept Septenaires.

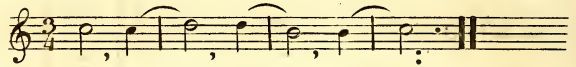
Fig. G.



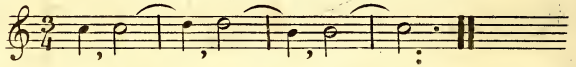
H.



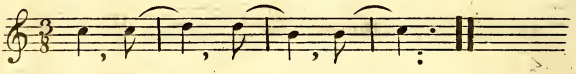
I.



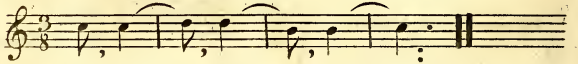
K.



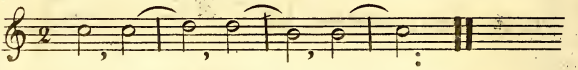
L.



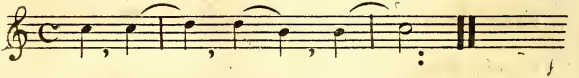
M.



N.



O.



P.

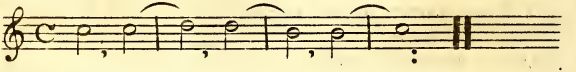


Figure Q.

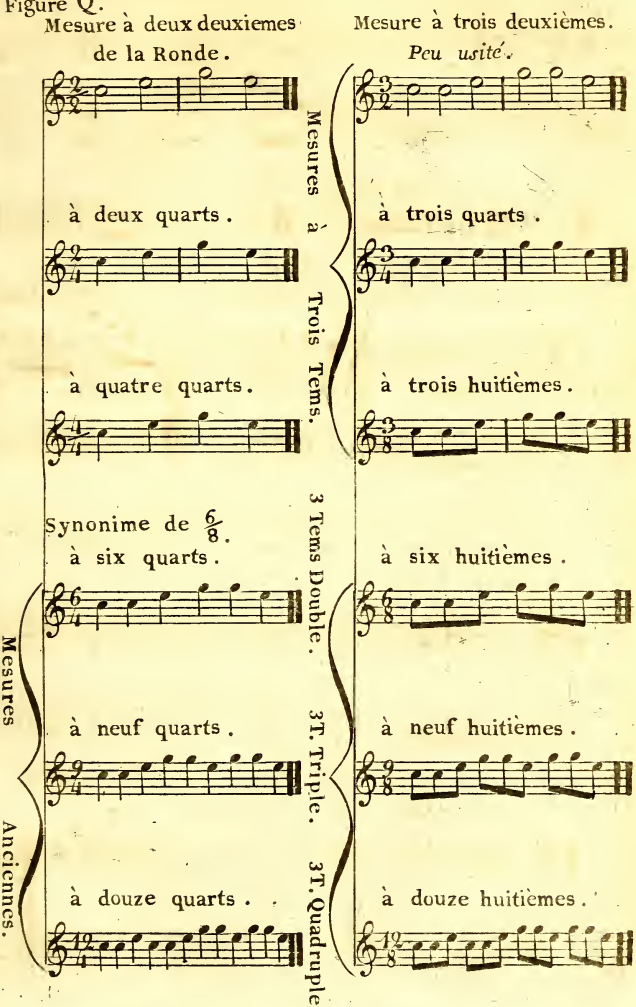
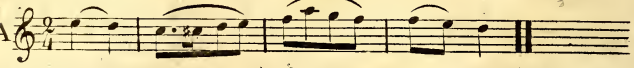

Mesure à deux deuxiemes de la Ronde.
Mesure à trois deuxièmes.
Peu usité.
Mesures à Trois Tems.
à deux quarts.
à trois quarts.
à quatre quarts.
à trois huitièmes.
Synonime de 6/8.
3 Tems Double.
à six quarts.
à six huitièmes.
Mesures Anciennes.
à neuf quarts.
3T. Triple.
à neuf huitièmes.
à douze quarts.
3T. Quadruple.
à douze huitièmes.

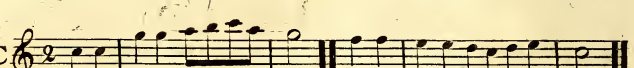
Planche 17.

A



B

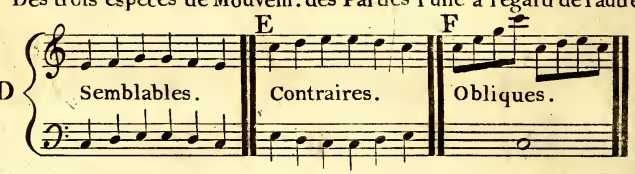
C



1.er *Hémistiche.* 2.d *Hémistiche.*

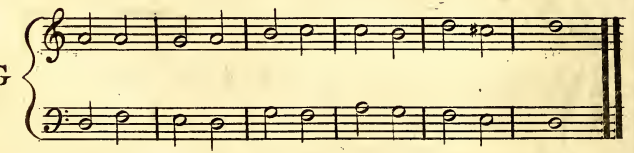
Des trois especes de Mouvem.s des Parties l'une à l'égard de l'autre.

D



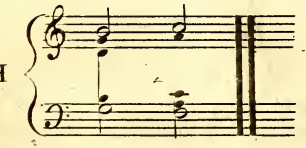
Première leçon du Gradus ad Parnassum de Joseph Fux.

G

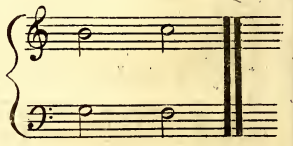


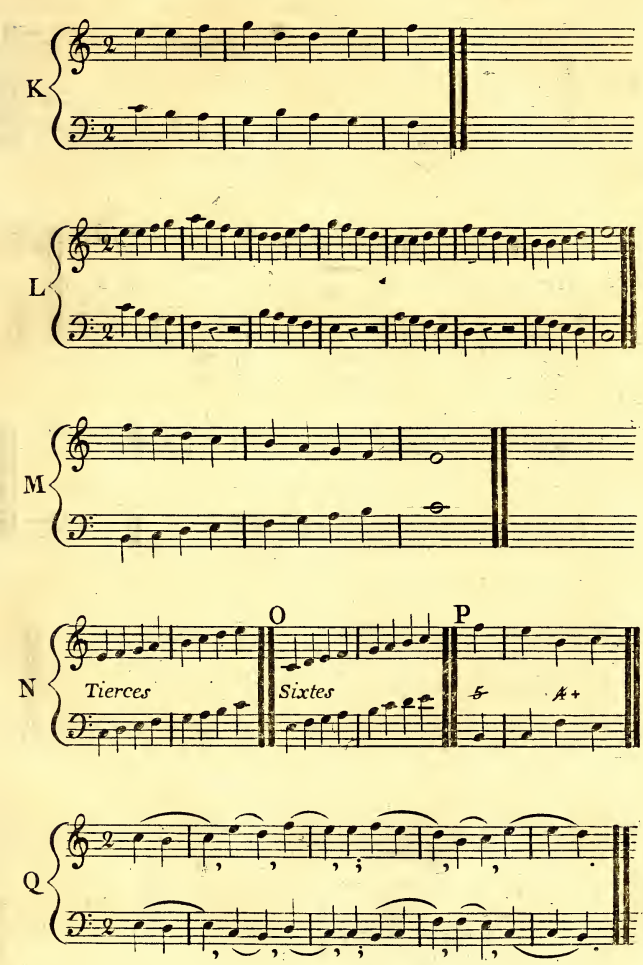
Détestable, même en Ut, mais en Ré !

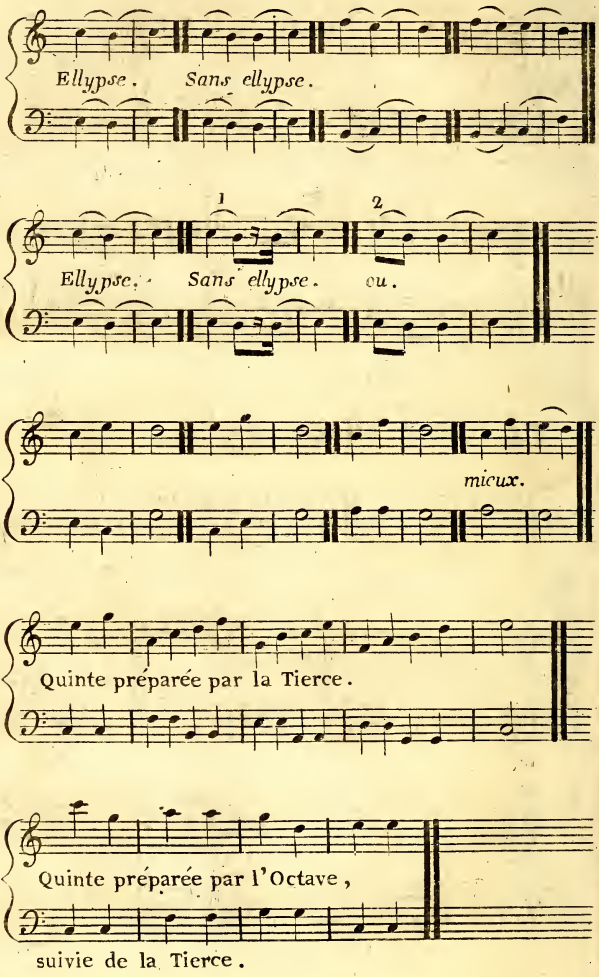
H



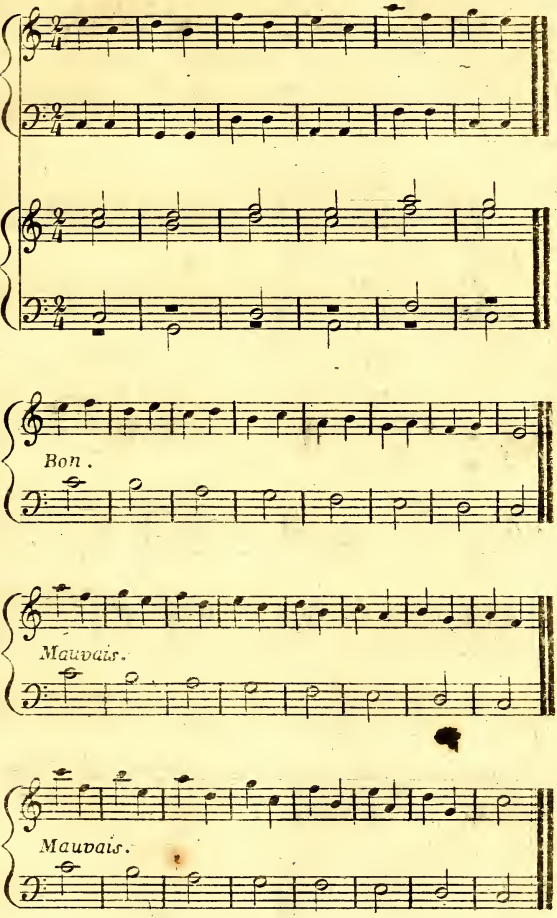
I

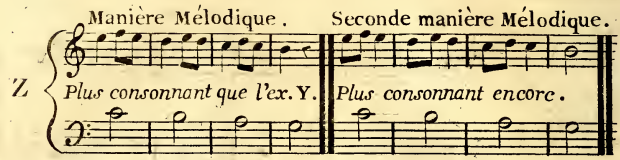



K
L
M
O
P
N
Tierces
Sixtes
Q


R
Ellypse. Sans ellypse.
S
1
2
Ellypse. Sans ellypse. ou.
T
mieux.
U
Quinte préparée par la Tierce.
V
Quinte préparée par l'Octave,
suivie de la Tierce.

Tierce précédant l'Octave, Quinte suivie de la Tierce.





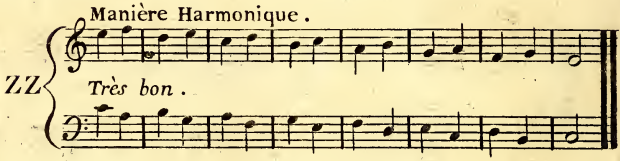


PLANCHE DIXHUITIÈME.

Intervalles harmoniques de la 1.ere espece.

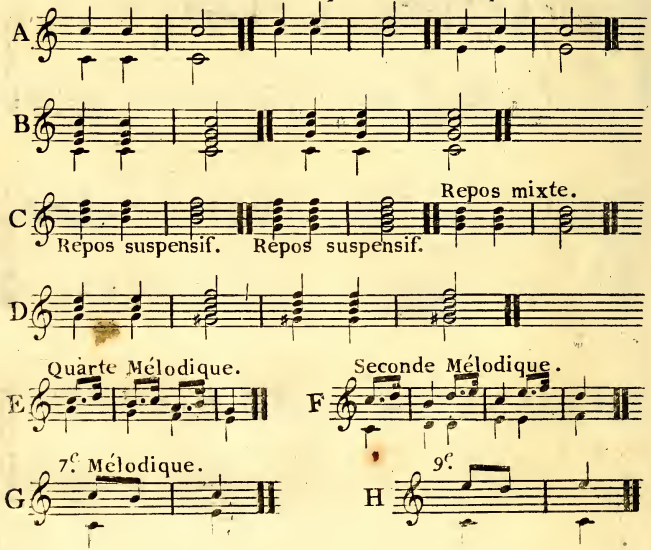
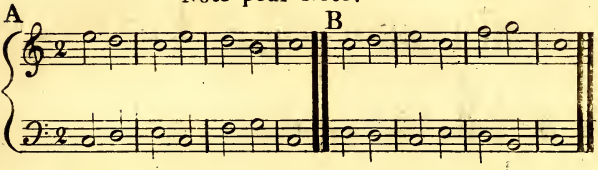
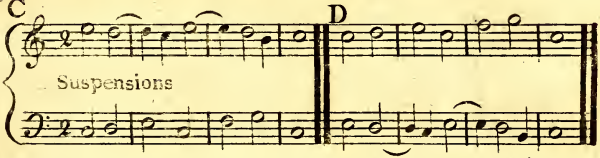


Planche 19.

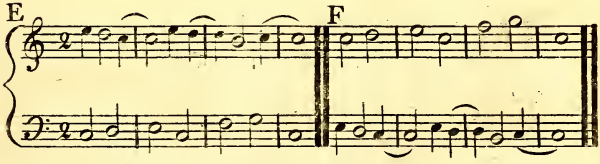
Contre-Point double
Note pour Note.



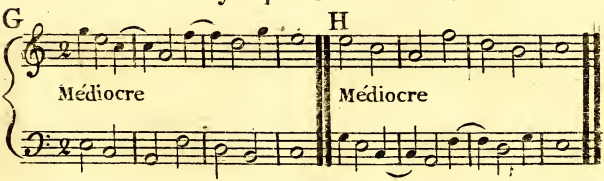
Contre-Point double
avec des Syncopes qui suspendent.



Syncopes qui Anticipent.



Syncopes Consonnantes.



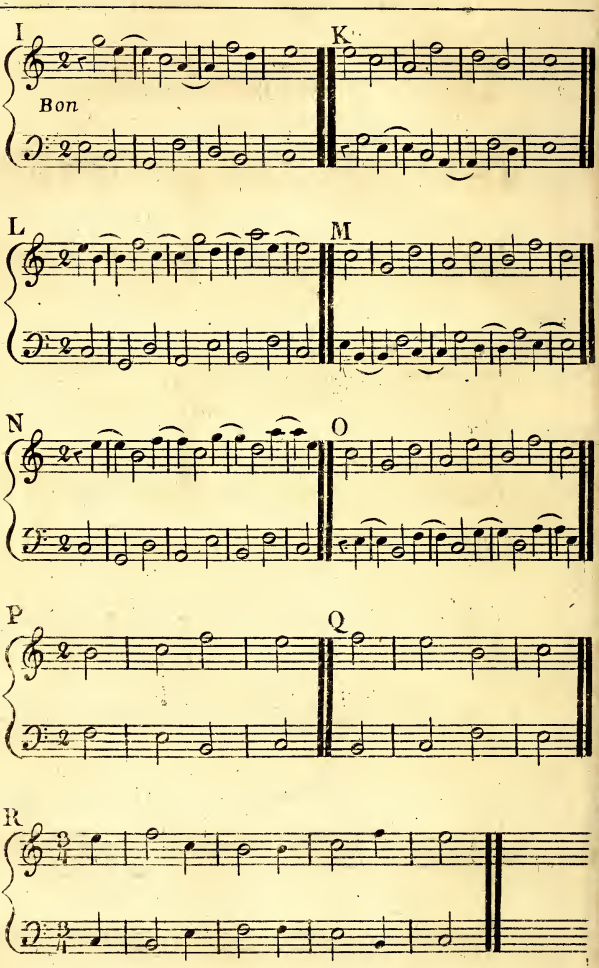
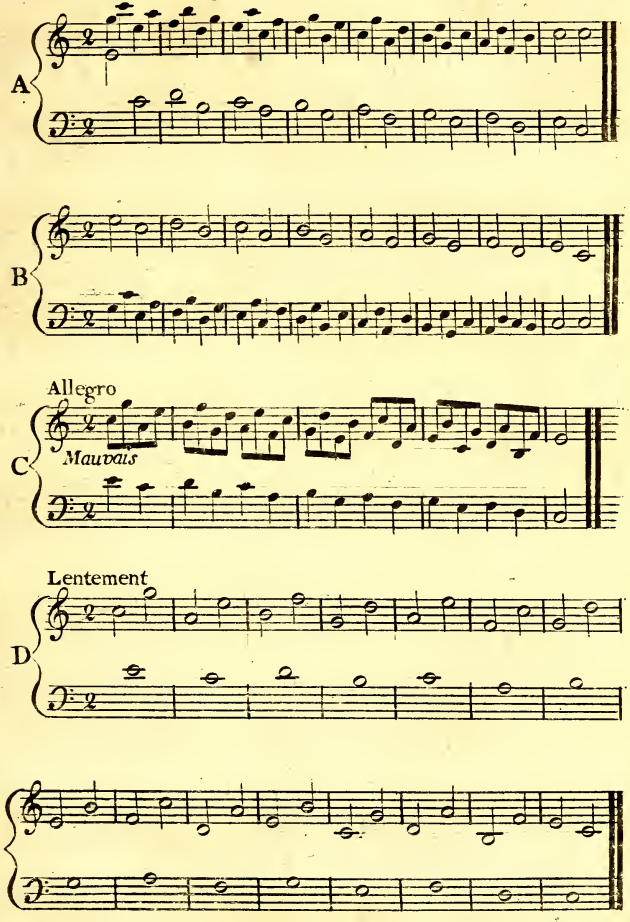
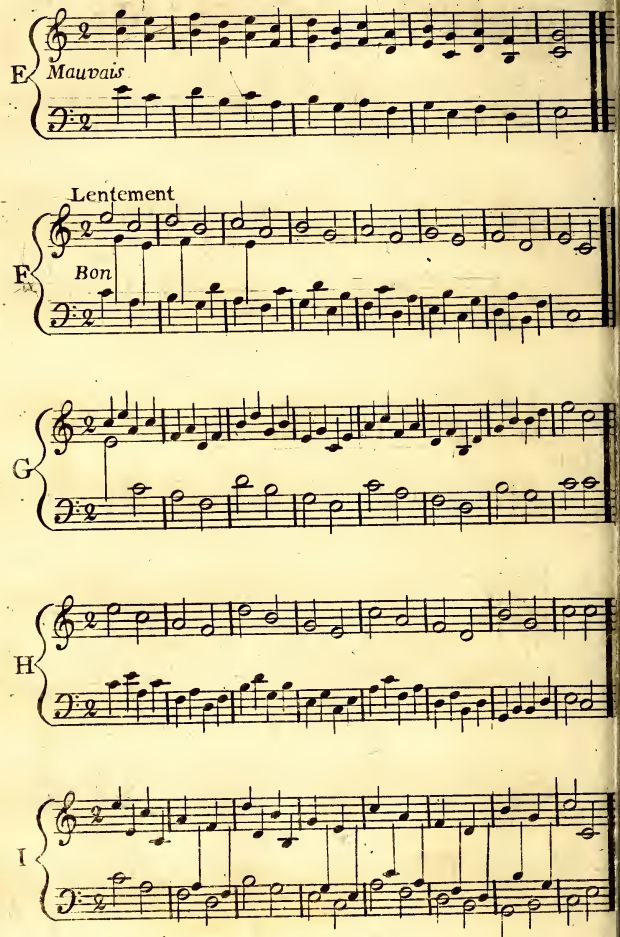
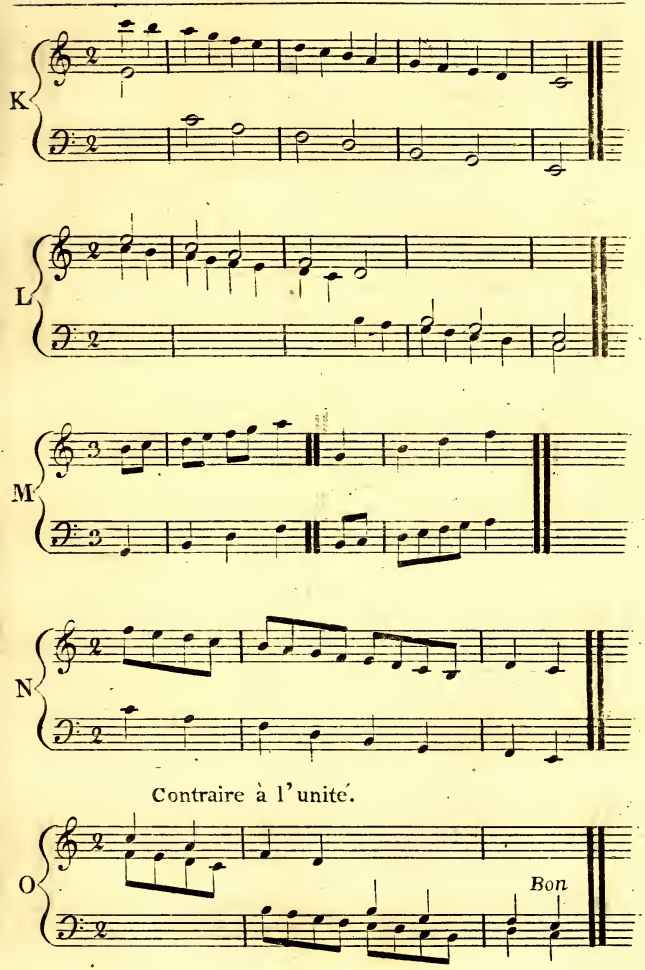

I
K
Bon
L
M
N
O
P
Q
R

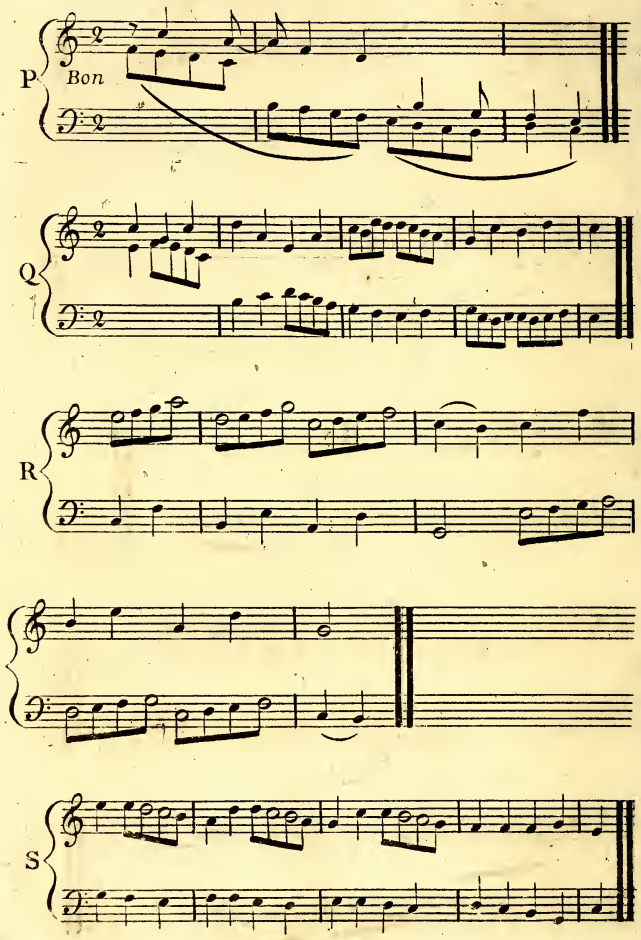
Planche 20.




E
Mauvais
Lentement
F
Bon
G
H
I


K
L
M
N
Contraire à l'unité.
O
Bon

Suite de la PLANCHE 20.



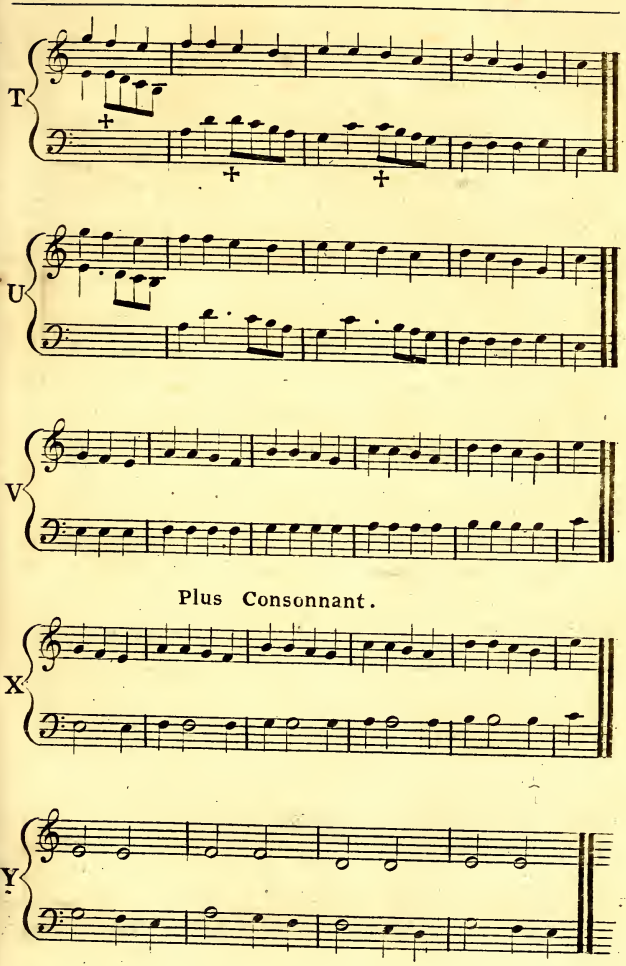
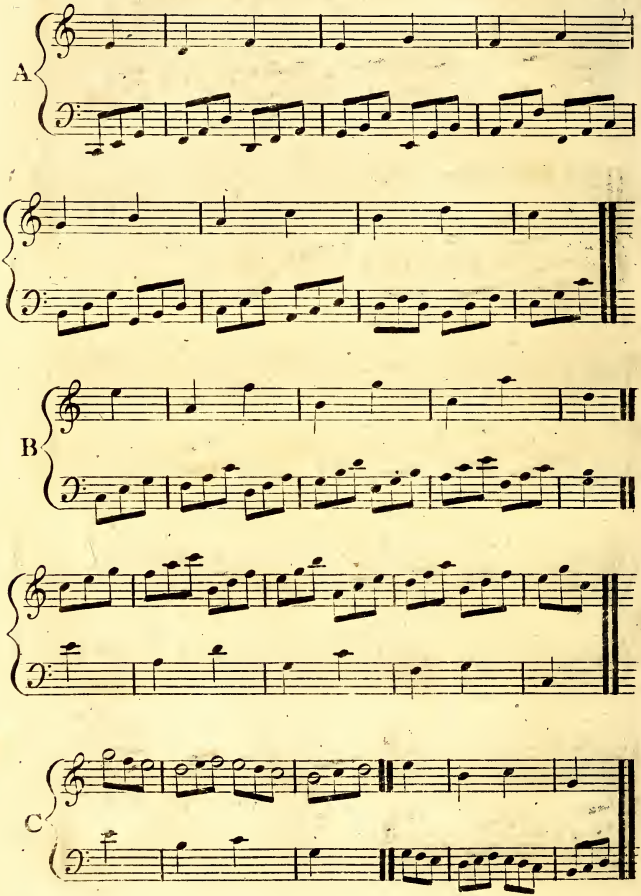
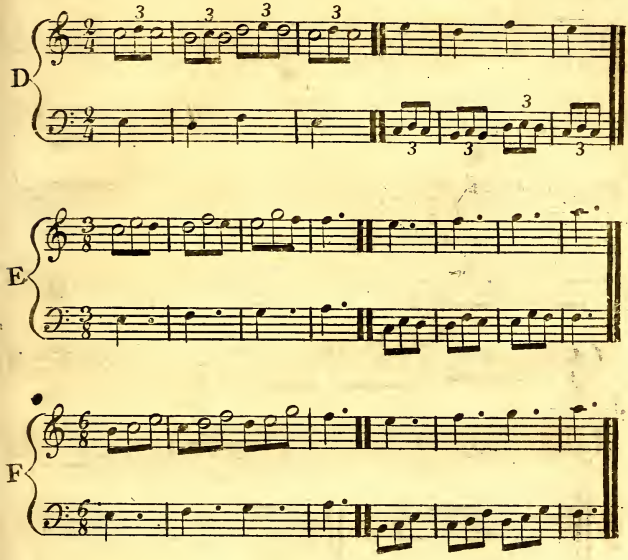

T
U
V
Plus Consonnant.
X
Y

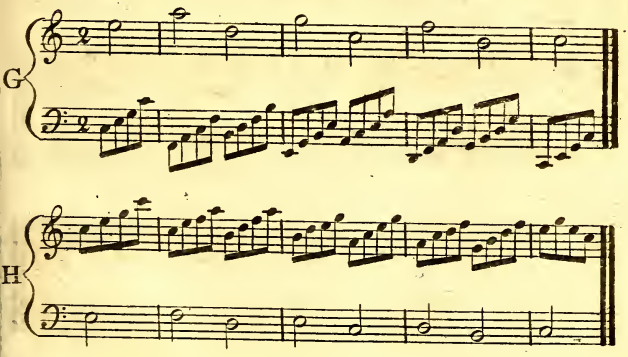
Planche 21.

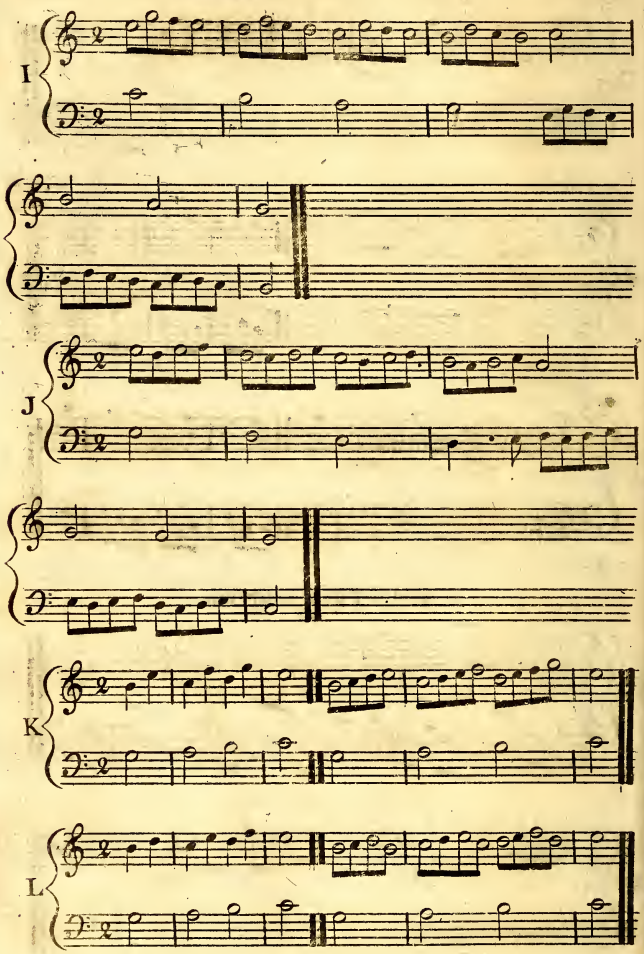
A trois Notes pour une.



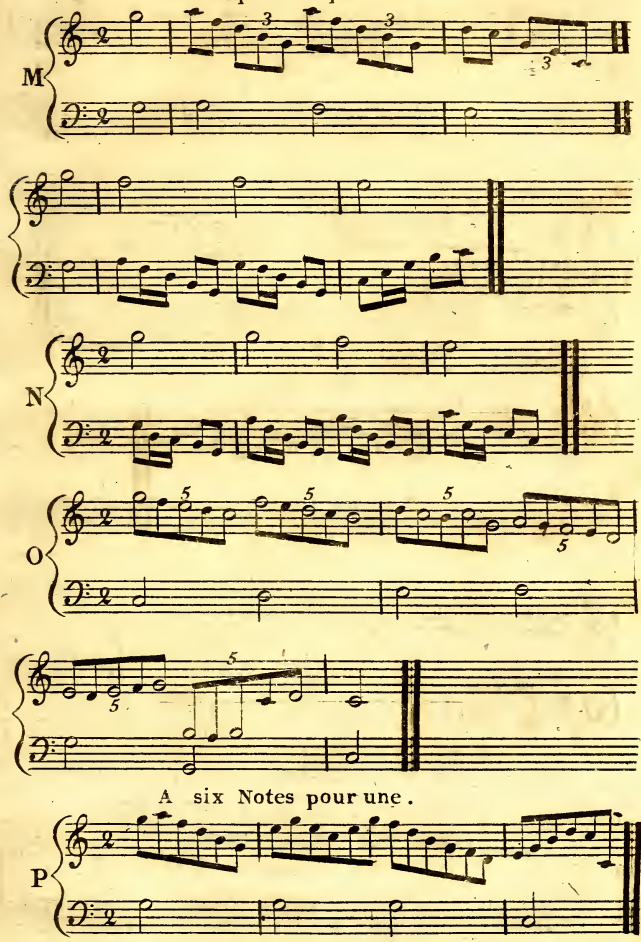


A quatre Notes pour une.

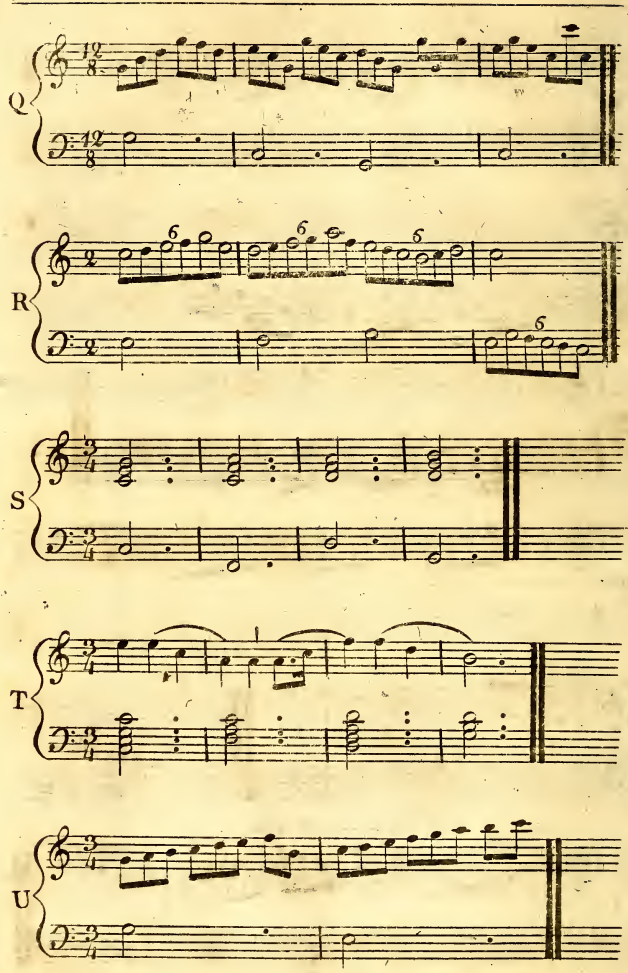



I
J
K
L

A cinq Notes pour une.



A six Notes pour une.


Q
R
S
T
U

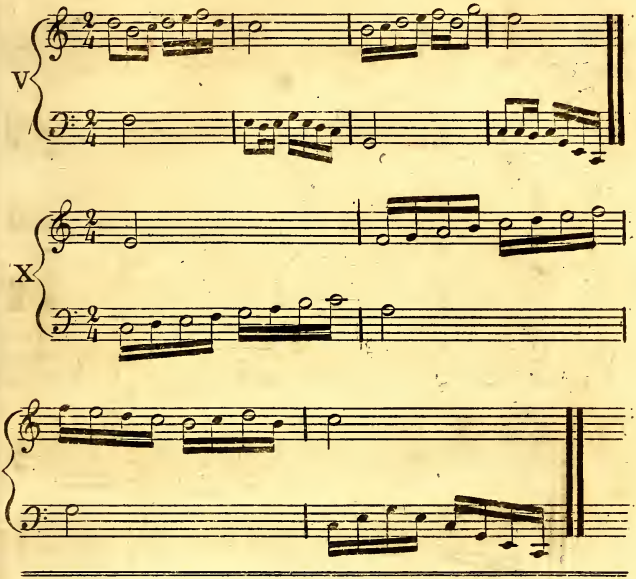
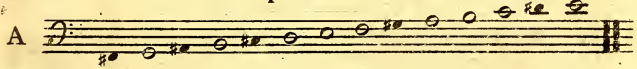
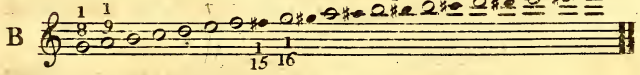


PLANCHE VINGTDEUXIÈME.

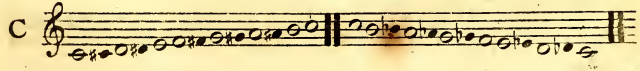
Gamme Chromatique selon l'Harmonie.



Gamme Chromatique donnée par le Corps sonnore à la suite de la Gamme Diatonique.

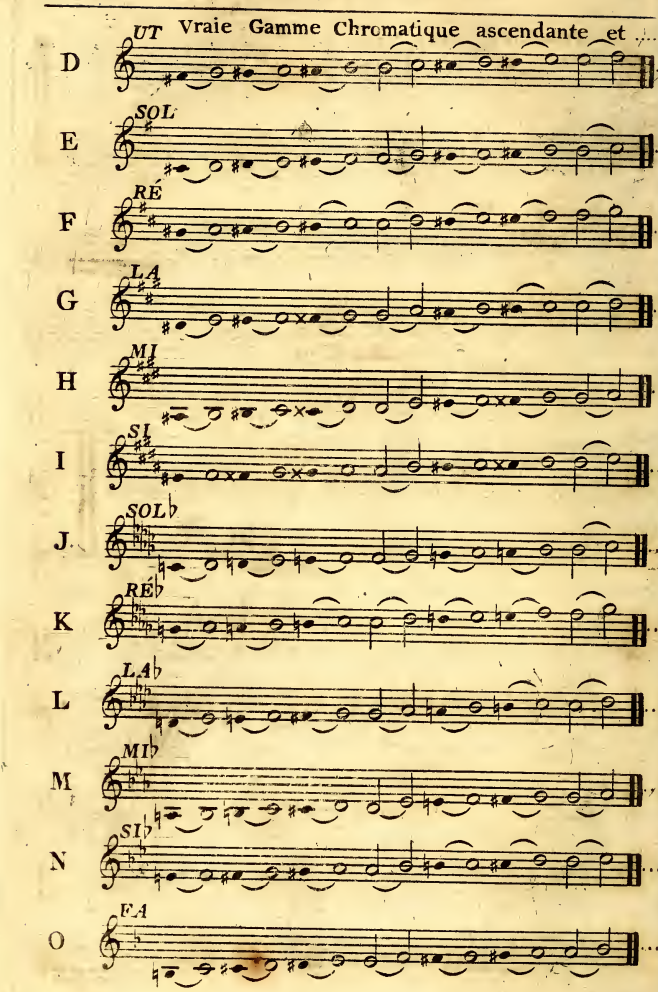


Gamme Chromatique vulgaire, en UT Majeur, en montant et en descendant.

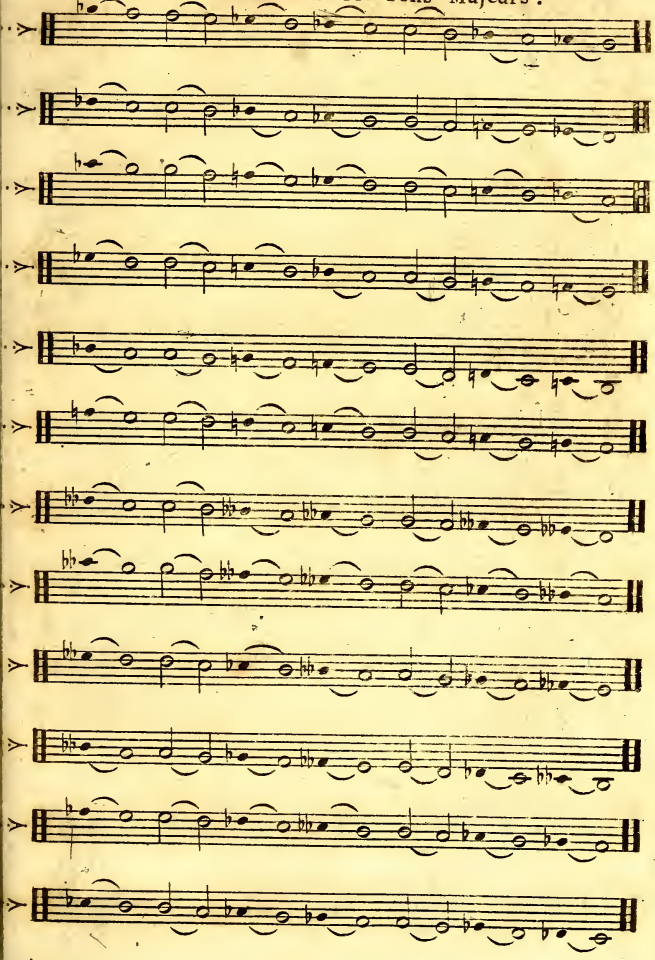


Suite de la PLANCHE 22.e

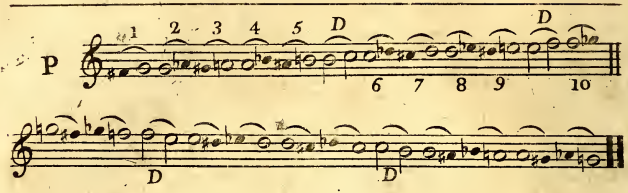
Vraie Gamme Chromatique ascendante et



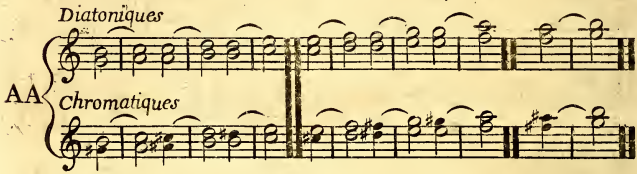
descendante dans tous les Tons Majeurs.

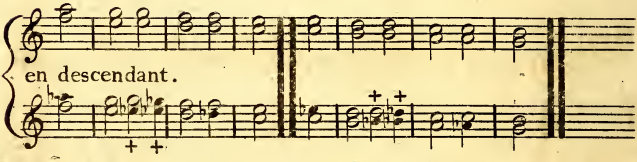


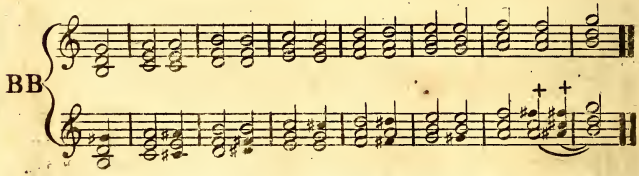
Suite de la PLANCHE 22.e

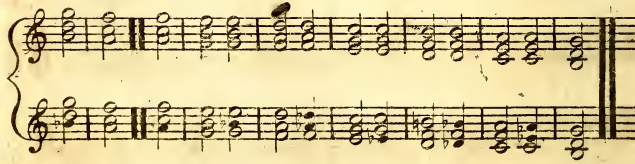


CADENCES à la Seconde, en montant.









CADENCES Chromatiques, à la Quarte.

CC

CADENCES Chromatiques, à la Quinte.

DD

EE

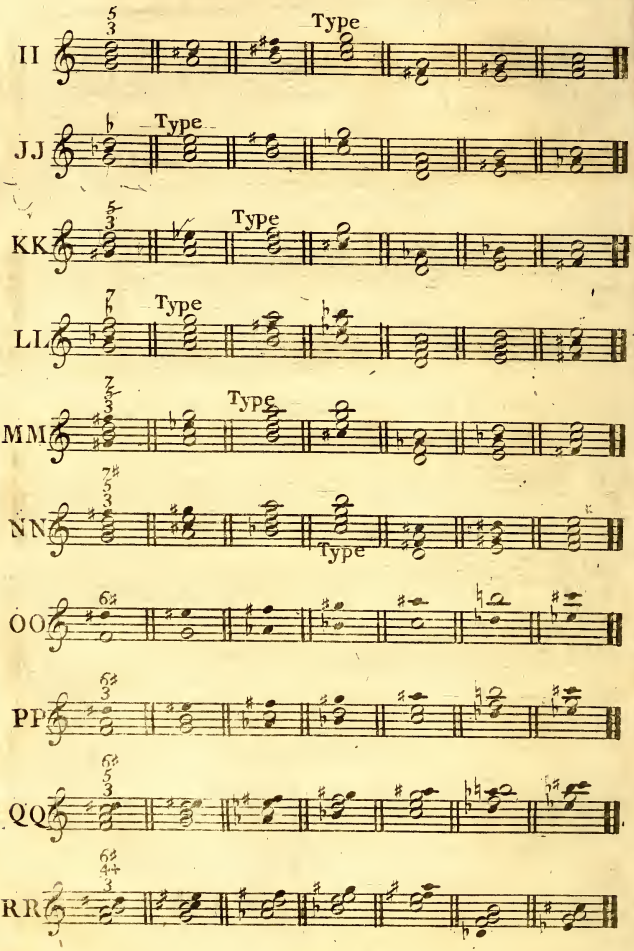
FF

GG

Type

HH

Suite de la PLANCHE 22e.



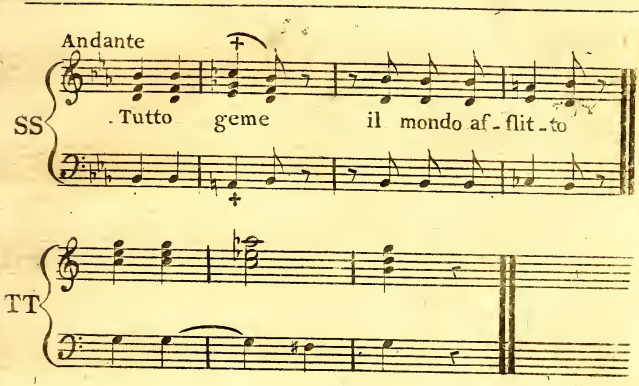
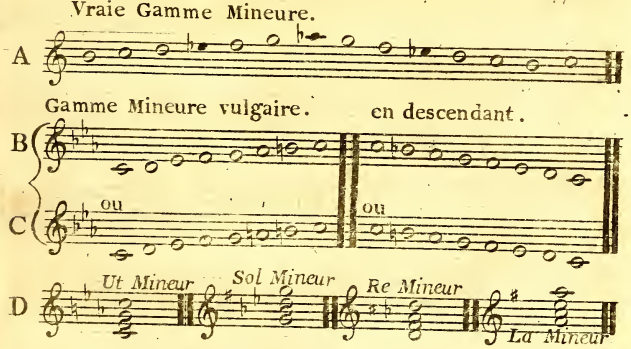
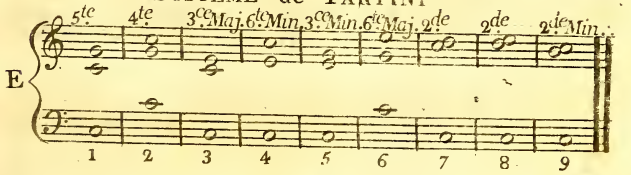


PLANCHE VINGT-TROISIÈME.



SYSTÈME de TARTINI



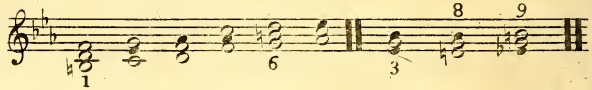
ACCORDS du Mode Mineur, *En UT*.

Accords composés d'une seule Tierce.

F

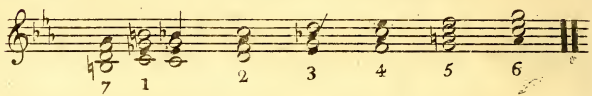
Accords composés fondamentalement de deux Tierces, nommés Parfaits ou Imparfaits.

G



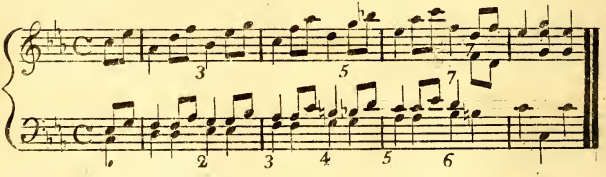
Accords de trois Tierces, ou de Septième.

H



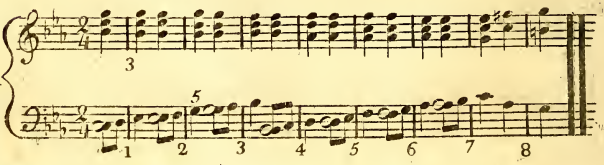
CADENCES à la Seconde.

I

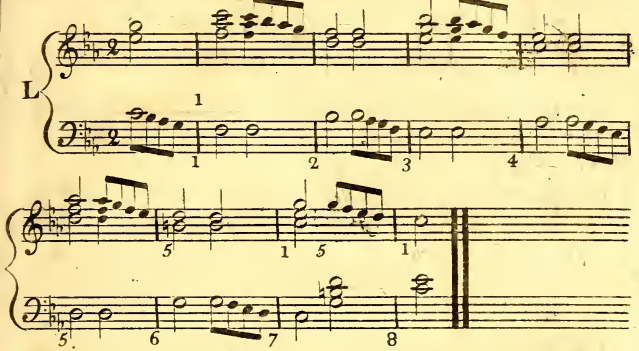


CADENCES à la Tierce.

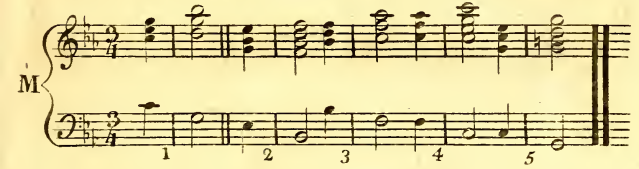
K



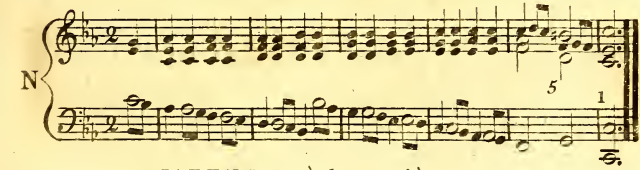
CADENCE PARFAITE et imitations d'icelle à la Quarte.



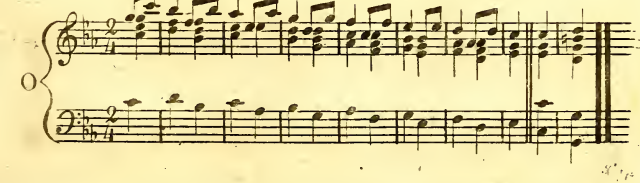
CADENCES à la Quinte.



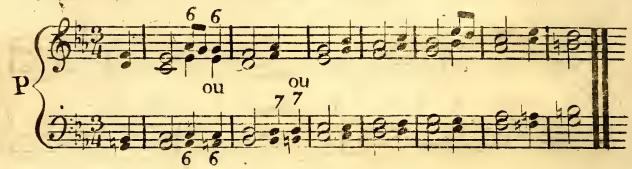
CADENCES à la Sixte.



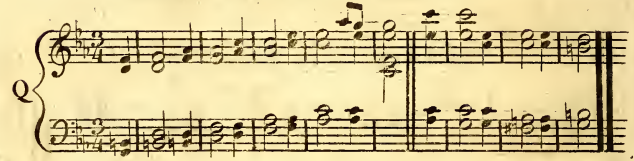
CADENCES à la Septième.



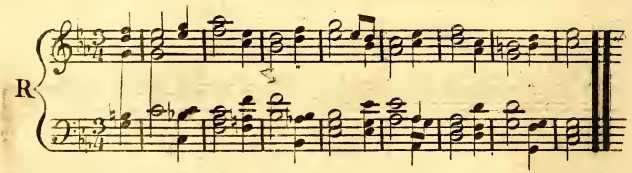
Les sept CADENCES, à la Seconde,
ayant pour antécédent un Accord de Septième.



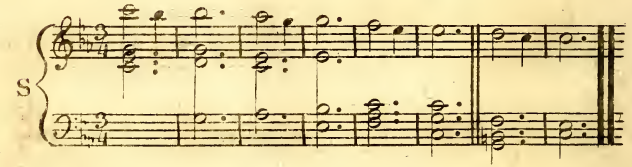
CADENCES à la Tierce.



CADENCES à la Quarte.

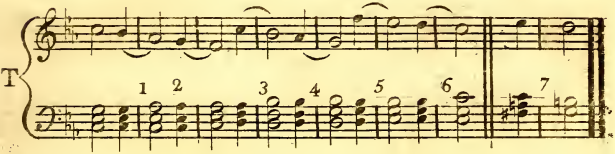


CADENCES à la Quinte.



CADENCES à la Sixte,

dont l'antécédent est un Accord de Septième.



CADENCES à la Septième.

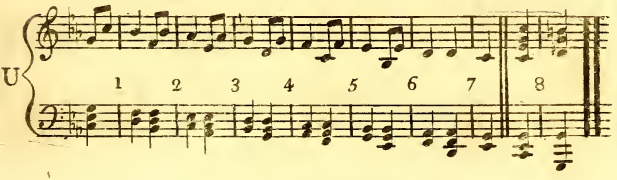


TABLE DES INTERVALLES

admissibles en Harmonie.

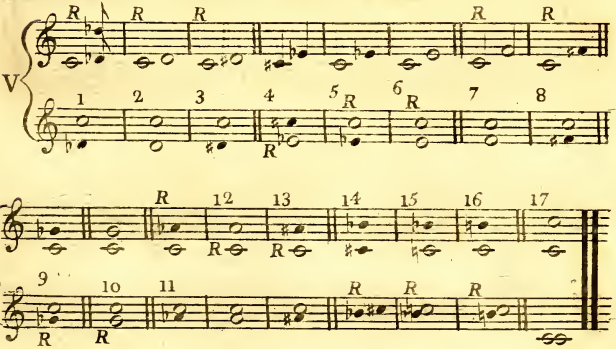
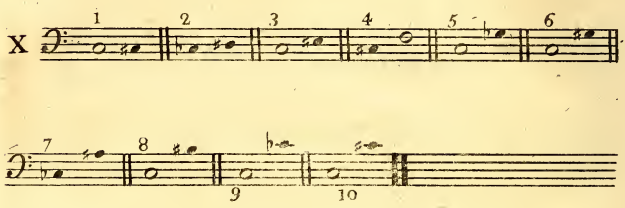
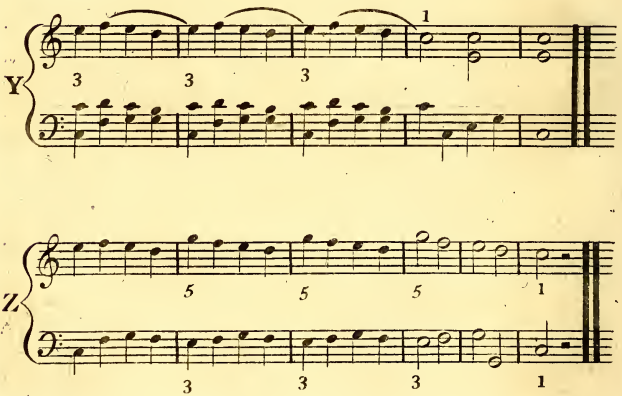


TABLE DES INTERVALLES

admissibles en Mélodie.





Gamme Mineure Chromatique complette.

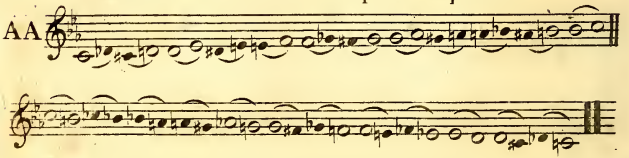
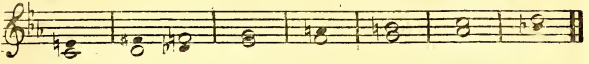
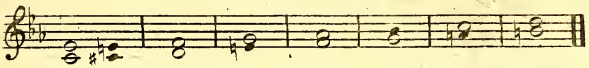


Planche 24. TABLEAU des ACCORDS Diatoniques, en Ut mineur, avec leurs modifications chromatiques.

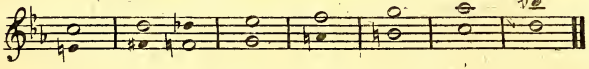
Tierces Majeures.

A 

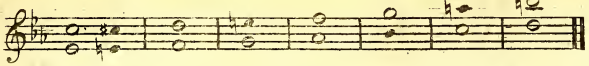
Tierces Mineures.

B 

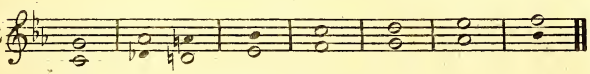
Sixtes Mineures.

C 

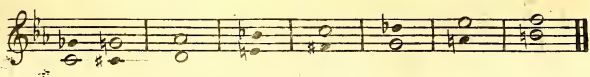
Sixtes Majeures.

D 

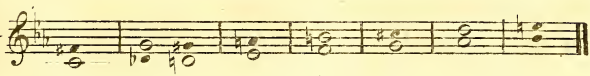
Quintes justes.

E 

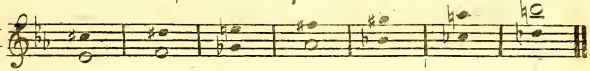
Fausses Quintes.

F 

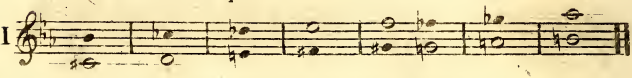
Tritons.

G 

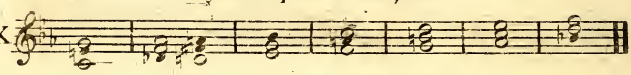
Sixtes superflues.

H 

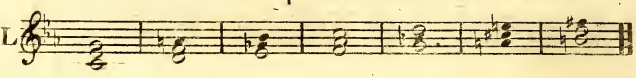
Septièmes diminuées.

I 

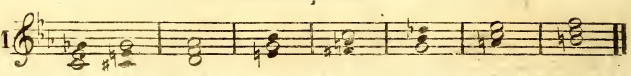
Accords parfaits Majeurs.

K 

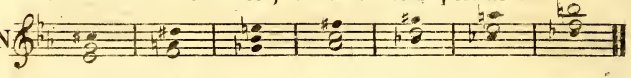
Accords parfaits Mineurs.

L 

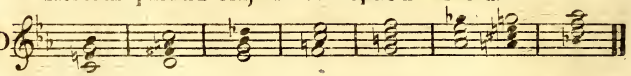
Accords imparfaits.

M 

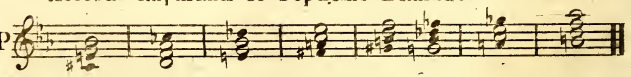
Accords de Tierce Majeure et Sixte superflue.

N 

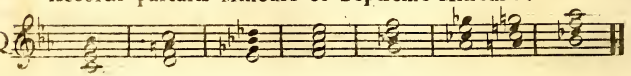
Accords parfaits Majeurs et Septième Mineure.

O 

Accords imparfaits et Septième Diminuée.

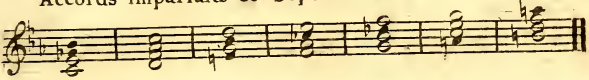
P 

Accords parfaits Mineurs et Septième Mineure.

Q 

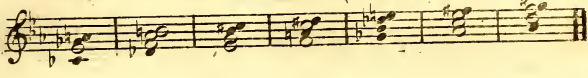
Accords imparfaits et Septième Mineure.

R



Accords parfaits Majeurs et Sixte superflue.

S



Accords de Triton et Sixte superflue.

T

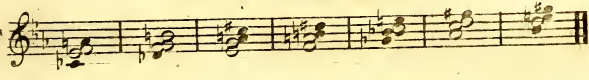


PLANCHE VINGT-CINQUIÈME.

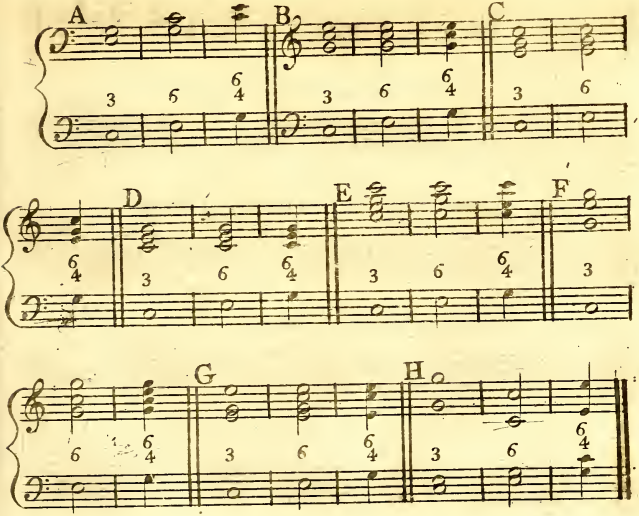
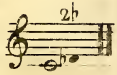
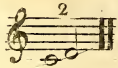


Fig: I.

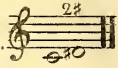
Une Seconde Mineure
est composée d'un demi Ton .....



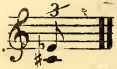
Une Seconde Majeure
est composée d'un Ton .....



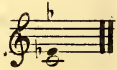
Une Seconde Superflue
est composée d'un Ton et demi .....



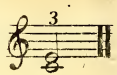
Une Tierce Diminuée
est composée de deux Semi-Tons .....



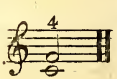
Une Tierce Mineure
est composée d'un Ton et demi .....



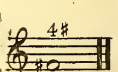
Une Tierce Majeure
est composée de deux Tons .....



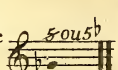
Une Quarte juste
est composée de deux Tons et demi .....



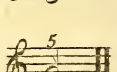
Un Triton ou Quarte Superflue
est composée de trois Tons .....



Une Fausse-Quinte ou Quinte Mineure
est composée de deux Tons et deux Semi-Tons ...

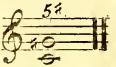


Une Quinte juste
est composée de trois Tons et demi .....

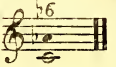


Suite de la Fig: I.

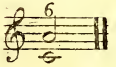
Une Quinte Superflue
est composée de quatre Tons.....



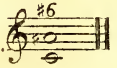
Une Sixte Mineure
est composée de trois Tons et deux Semi-Tons...



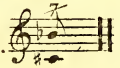
Une Sixte Majeure
est composée de quatre Tons et demi.....



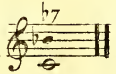
Une Sixte Superflue
est composée de cinq Tons.....



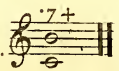
Une Septième Diminuée
est composée de trois Tons et trois Semi-Tons.....



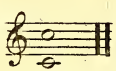
Une Septième Mineure
est composée de quatre Tons et deux Semi-Tons....



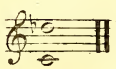
Une Septième Majeure
est composée de cinq Tons et demi.....



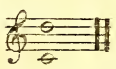
Une Octave
est composée de cinq Tons et deux Semi-Tons....



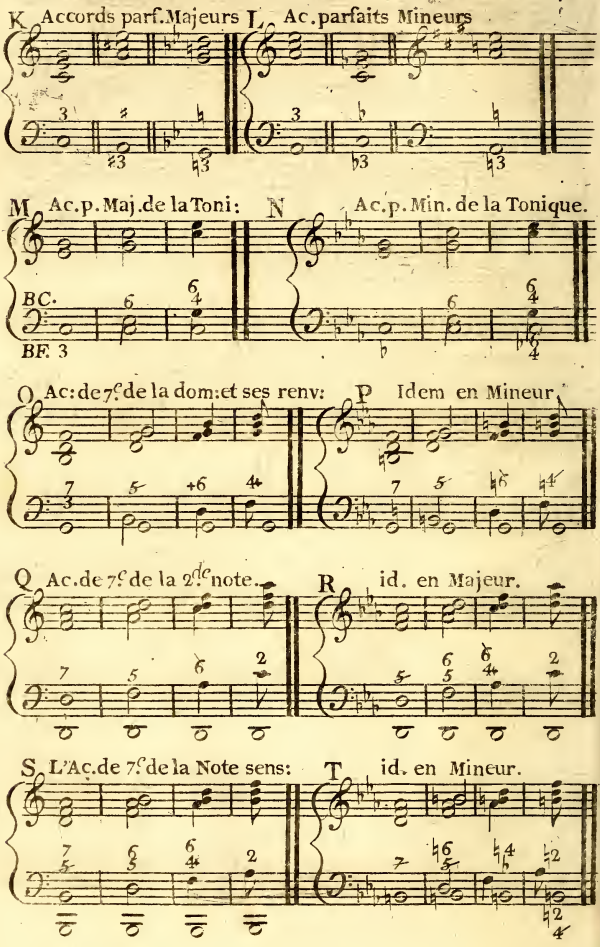
Une Neuvième Mineure
est composée de cinq Tons et trois Semi-Tons.....



Une Neuvième Majeure
est composée de six Tons et deux Semi-Tons.....

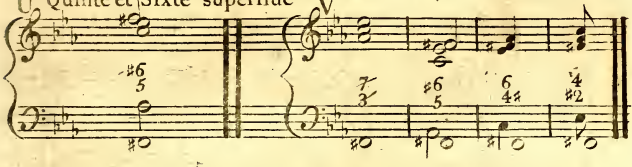


MANIÈRE DE CHIFFRER LES ACCORDS.



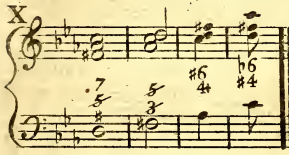
Suite de la PLANCHE 25.e

U Quinte et Sixte superflue

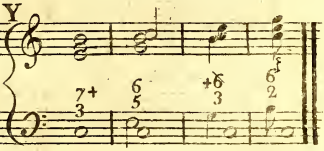


V

X

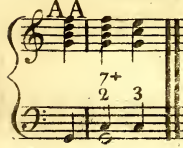


Y

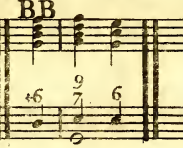


ACCORDS par SUPPOSITION, ou par Supperposition, ou Prolongement d'un Accord Antécédent sur une portion de la durée de son Conséquent.

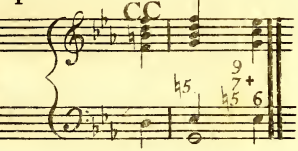
AA



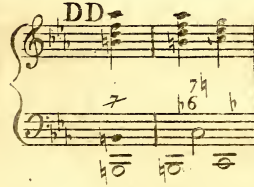
BB



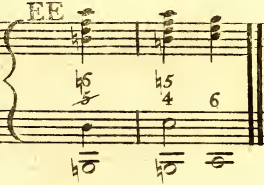
CC



DD



EE



Accord de Quarte et Quinte

FF

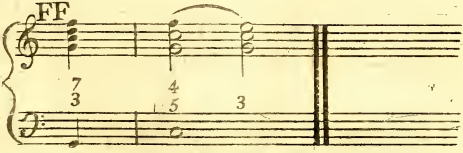
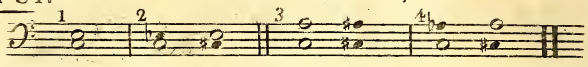


PLANCHE VINGT-SIXIÈME.

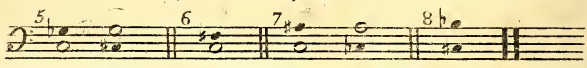
Planche 26. **TABLEAU de 40 Accords sur chaque Note.**

Accords consonnans composés de deux notes.

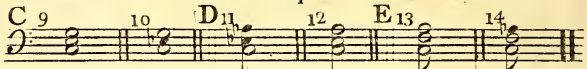
Sur UT.



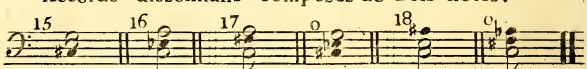
Accords dissonnans composés de deux notes.



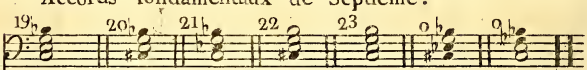
Accords consonnans composés de trois notes.



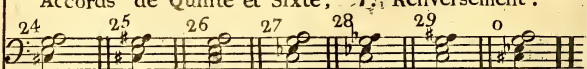
Accords dissonnans composés de trois notes.



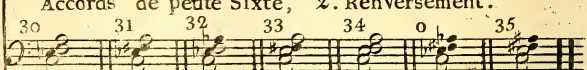
Accords fondamentaux de Septième.



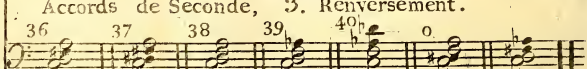
Accords de Quinte et Sixte, 1.er Renversement.



Accords de petite Sixte, 2.e Renversement.

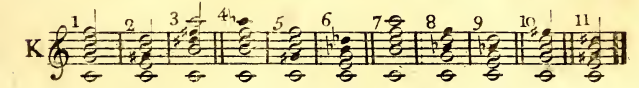


Accords de Seconde, 3.e Renversement.

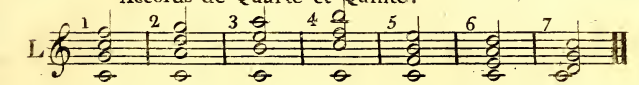


☞ Dans tous ces exemples le ♯ ou le ♭ ne sert que pour la note seule devant laquelle il est posé.

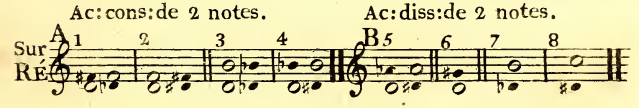
Accords par supposition.



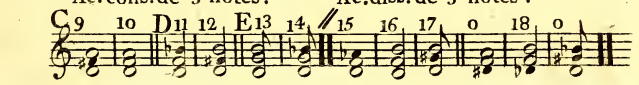
Accords de Quarte et Quinte.



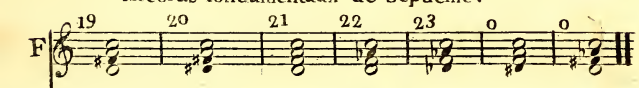
Ac:cons:de 2 notes. Ac:diss:de 2 notes.



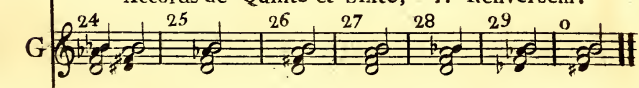
Ac:cons:de 3 notes. Ac:diss:de 3 notes.



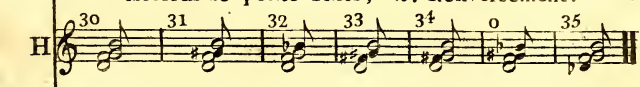
Accords fondamentaux de Septième.



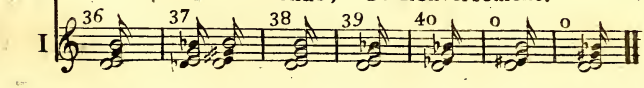
Accords de Quinte et Sixte, 1.er Renversemt.



Accords de petite Sixte, 2.e Renversement.

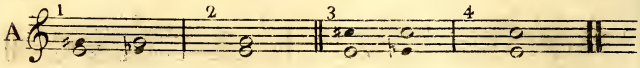


Accords de Seconde, 3.e Renversement.

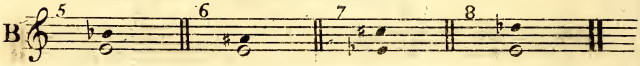


Accords consonnans composés de deux notes.

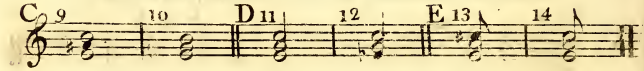
Sur MI.



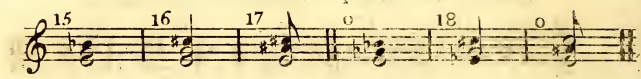
Accords dissonnans composés de deux notes.



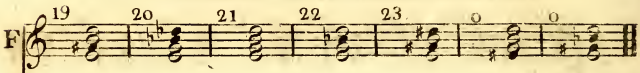
Accords consonnans composés de trois notes.



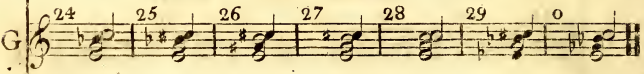
Accords dissonnans composés de trois notes.



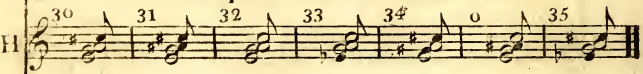
Accords fondamentaux de Septième.



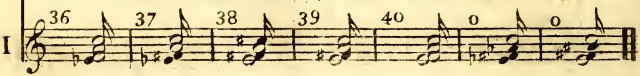
Accords de Quinte et Sixte, 1.er Renv.^t



Accords de petite Sixte, 2.^e Renversem.^t



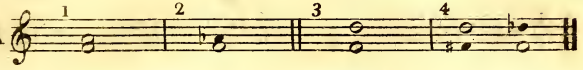
Accords de Seconde, 3.^e Renversement.



Accords consonnans composés de deux notes.

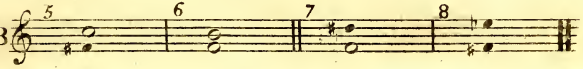
Sur FA.

A



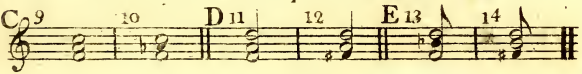
Accords dissonnans composés de deux notes.

B

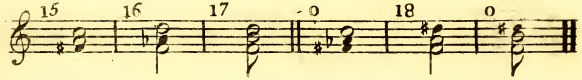


Accords consonnans composés de trois notes.

C

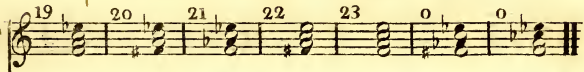


Accords dissonnans composés de trois notes.



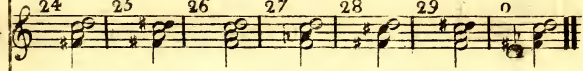
Accords fondamentaux de Septième.

F



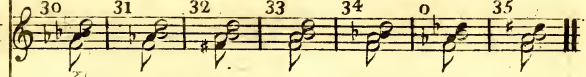
Accords de Quinte et Sixte, 1.er Renv.t

G



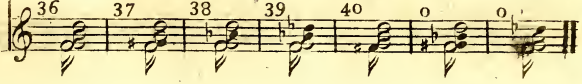
Accords de petite Sixte, 2.e Renversem.t

H



Accords de Seconde, 3.e Renversement.

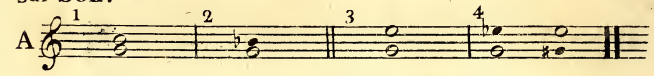
I



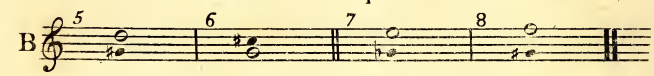
Suite de la PLANCHE 26e.

Accords consonnans composés de deux notes.

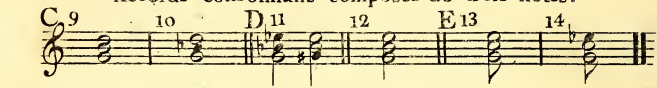
Sur SOL.



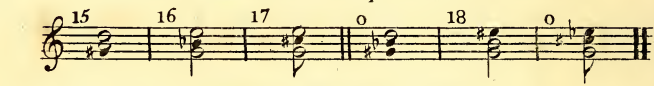
Accords dissonnans composés de deux notes.



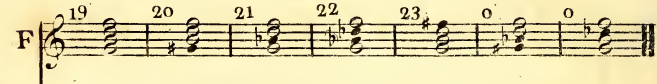
Accords consonnans composés de trois notes.



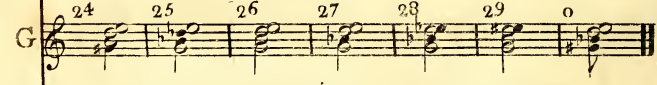
Accords dissonnans composés de trois notes.



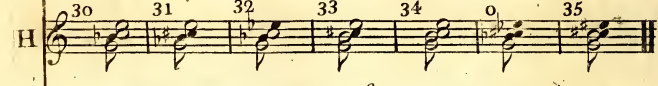
Accords fondamentaux de Septième.



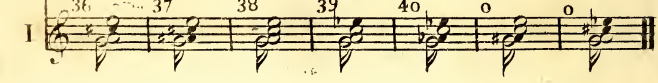
Accords de Quinte et Sixte, 1er Renversem^t.



Accords de petite Sixte, 2^e Renversement.



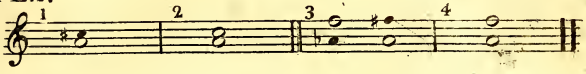
Accords de Seconde, 3^e Renversement.



Accords consonnans composés de deux notes.

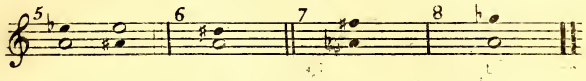
Sur LA.

A



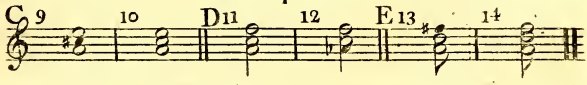
Accords dissonnans composés de deux notes.

B

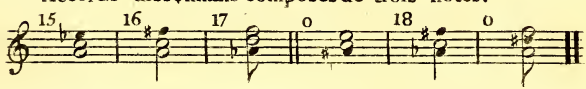


Accords consonnans composés de trois notes.

C

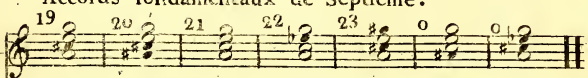


Accords dissonnans composés de trois notes.



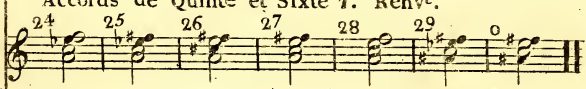
Accords fondamentaux de Septième.

F



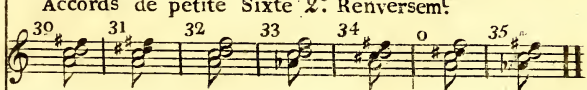
Accords de Quinte et Sixte 1.er Renv.t.

G



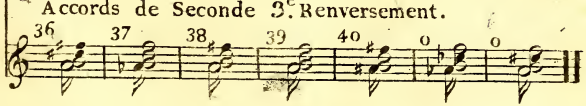
Accords de petite Sixte 2.e Renversem.t

H



Accords de Seconde 3.e Renversement.

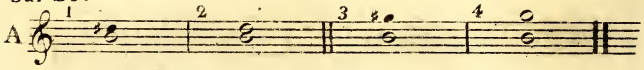
I



Accords consonnans composés de deux notes.

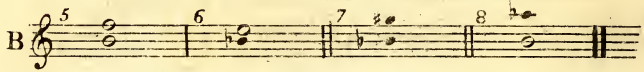
Sur SI.

A



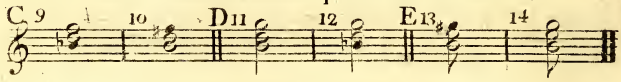
Accords dissonnans composés de deux notes.

B

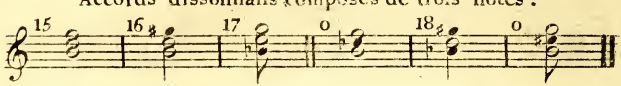


Accords consonnans composés de trois notes.

C

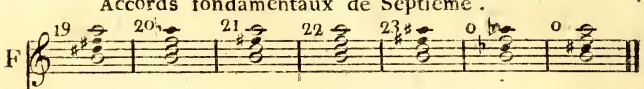


Accords dissonnans composés de trois notes.



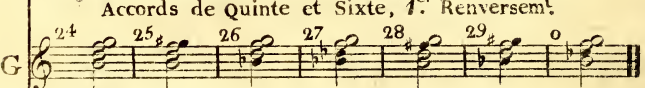
Accords fondamentaux de Septième.

F



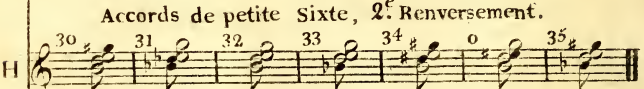
Accords de Quinte et Sixte, 1.er Renversem.t

G



Accords de petite Sixte, 2.e Renversement.

H



Accords de Seconde, 3.e Renversement.

I

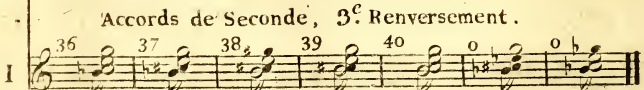
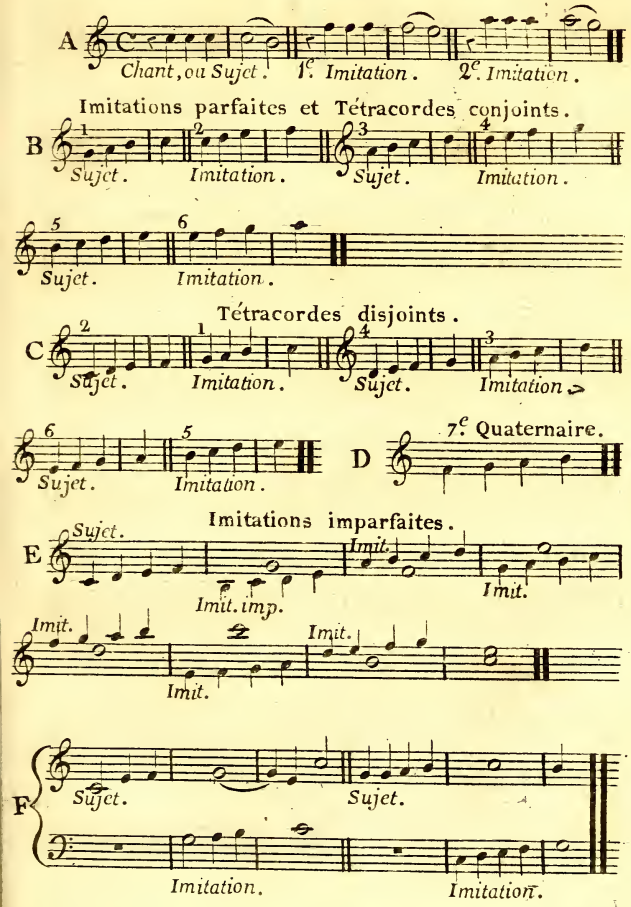
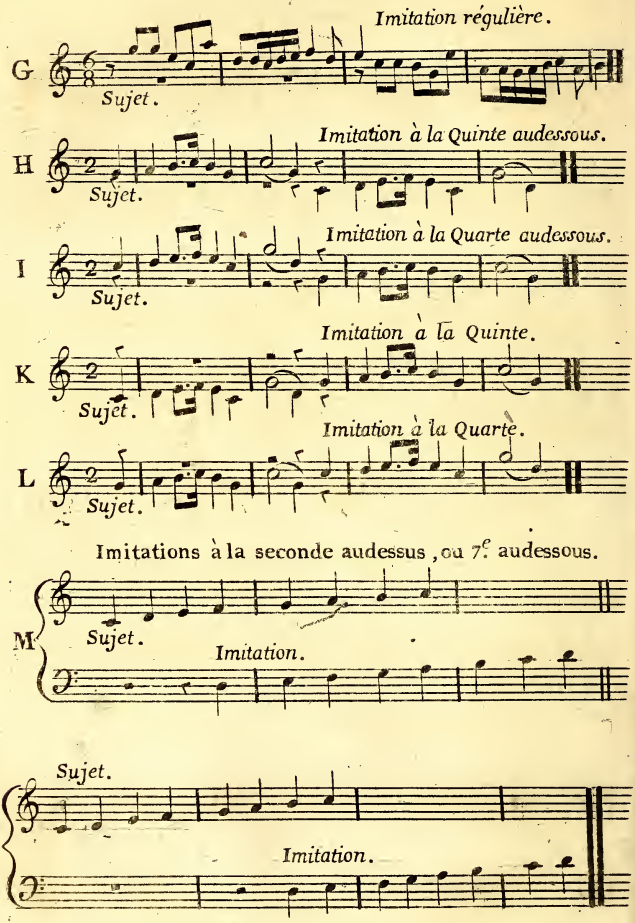
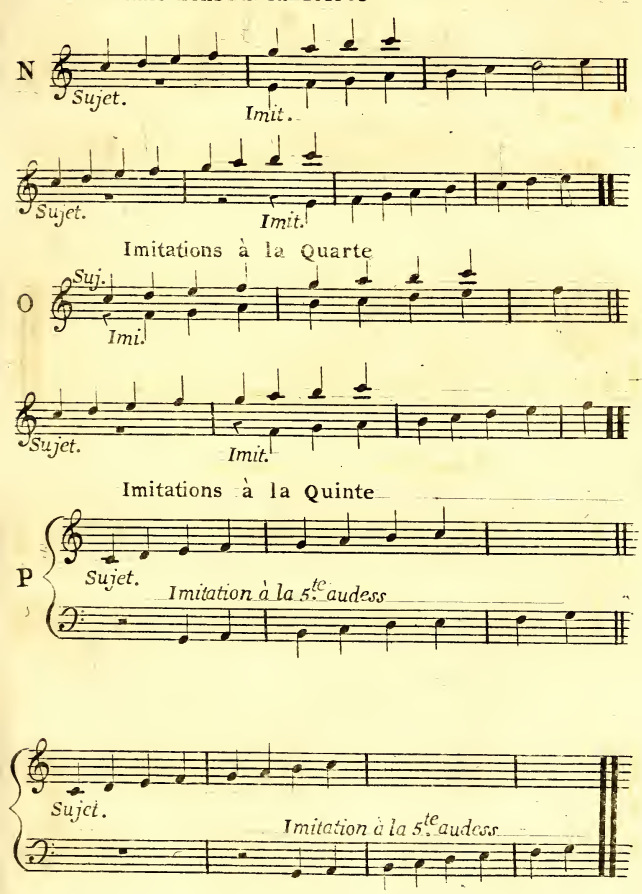


Planche 27.

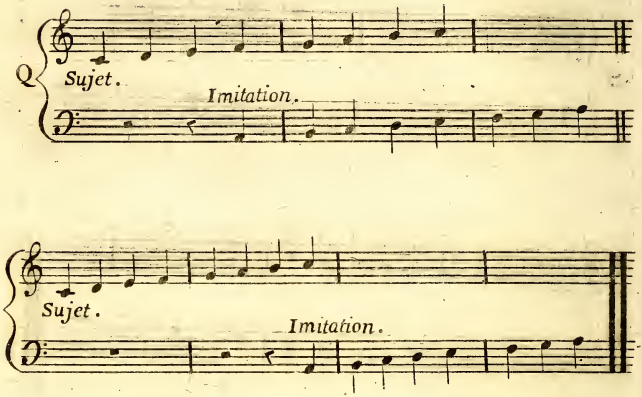
DES IMITATIONS.



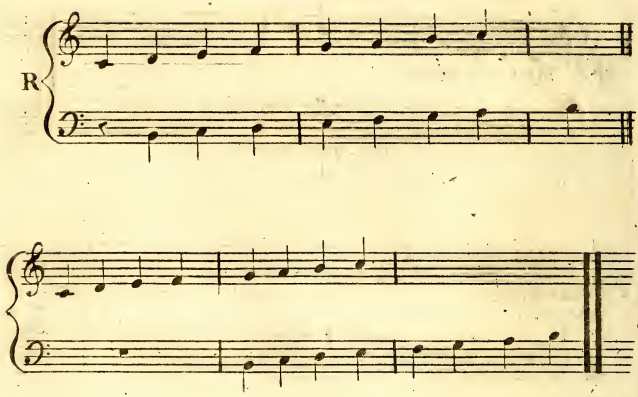

G
Imitation régulière.
Sujet.
H
Imitation à la Quinte audessous.
Sujet.
I
Imitation à la Quarte audessous.
Sujet.
K
Imitation à la Quinte.
Sujet.
L
Imitation à la Quarte.
Sujet.
Imitations à la seconde audessus, ou 7.e audessous.
M
Sujet.
Imitation.
Sujet.
Imitation.


Imitations à la Tierce
N
Sujet.
Imit.
Sujet.
Imit.
Imitations à la Quarte
O
Suj.
Imi.
Sujet.
Imit.
Imitations à la Quinte
P
Sujet.
Imitation à la 5.te audess
Sujet.
Imitation à la 5.te audess

Imitations à la Sixte.

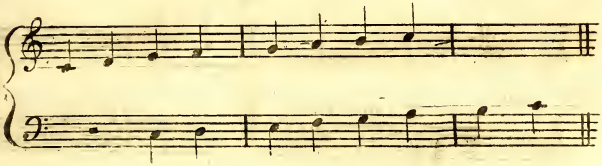


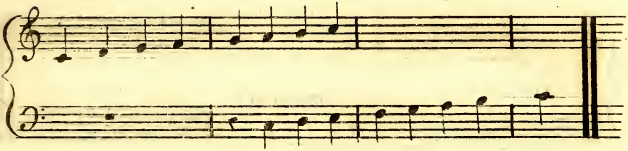
Imitations à la Septième.



Imitations à l'Octave.

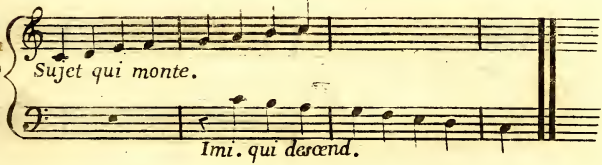
S



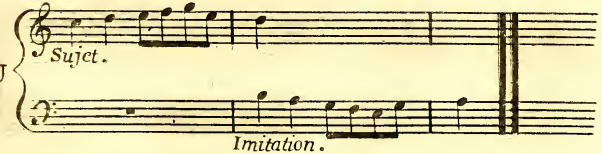


Imitations par mouvement opposé ou contraire.

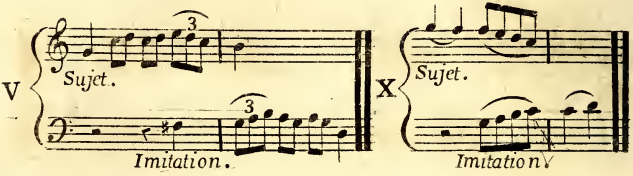
T



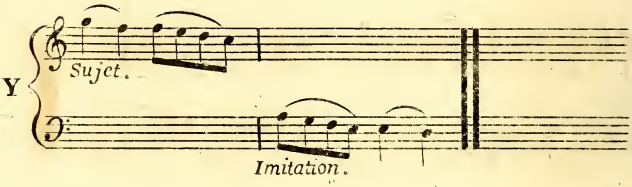
U



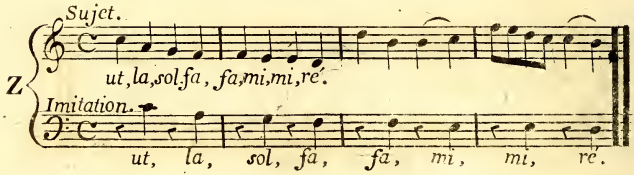
Imitations rétrograde.



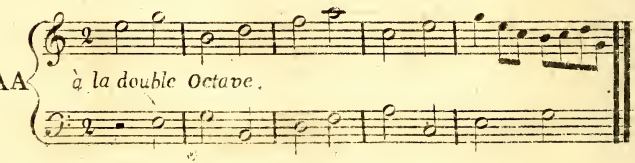
Imitation rétrograde et par mouvement contraire.



Imtation entrecoupée, ou interrompue.

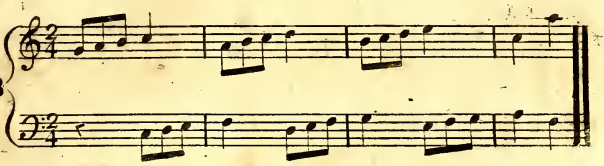


Imtations à contretems, ou à tems opposées.



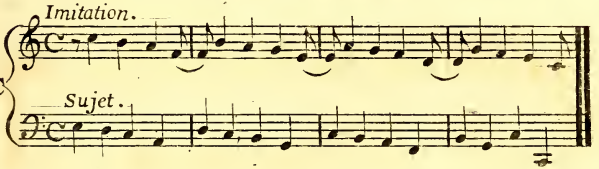
Imitation à la Quarte.

BB



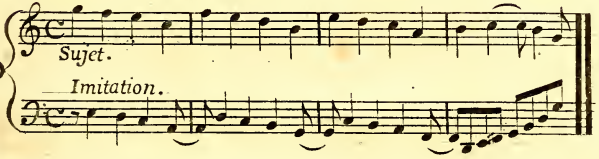
Imitation syncopée et à la Sixte.

CC



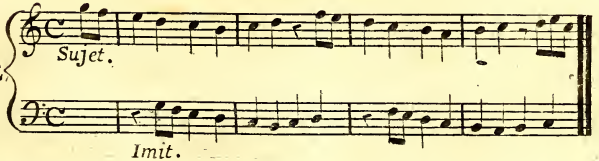
Imitation syncopée et à la Tierce.

DD

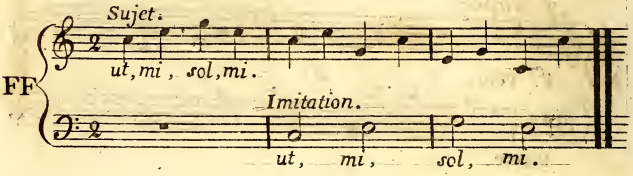


Imitation à la double Octave.

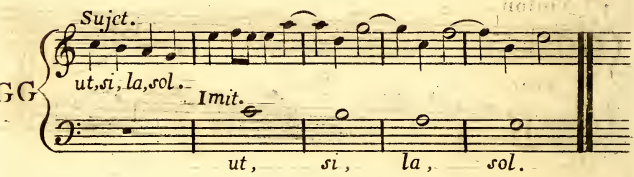
EE



IMITATION par augmentation
dans la durée des Notes.

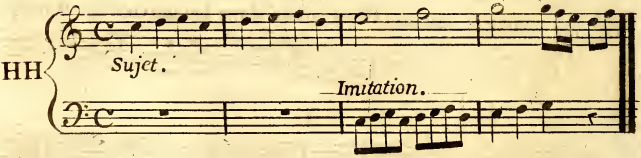


FF



GG

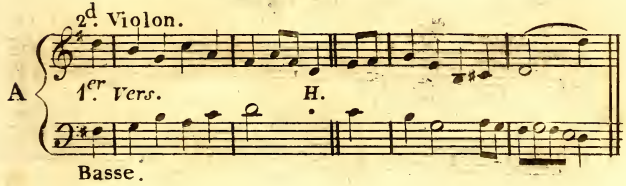
IMITATION par diminution
dans la durée des Notes.

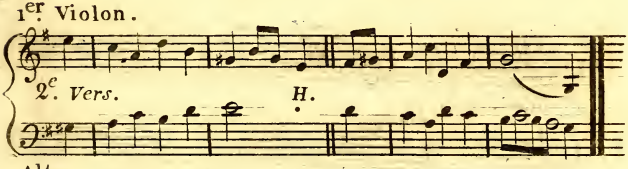


HH

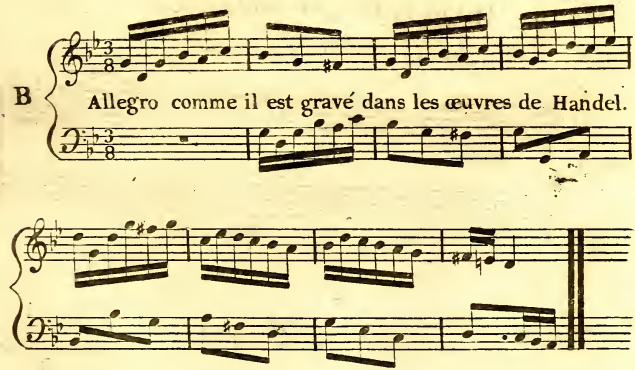
Planche 28.

HAYDN, QUATUOR.





HANDEL.



Allegro.

C

1er. Vers.

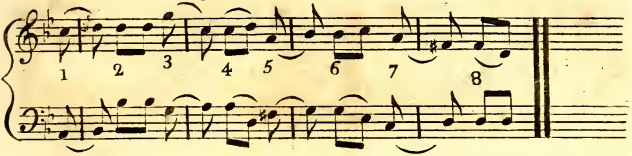
2e. Vers.

Le même Allegro simplifié.

D

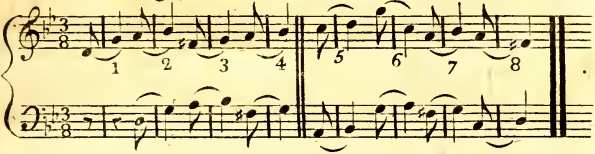
Le même écrit à deux tems et sans ellipses.

E

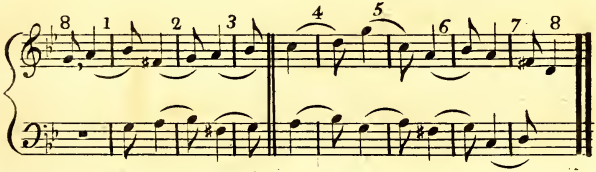


Le même Allegro écrit avec une seule cadence par mesure.

F

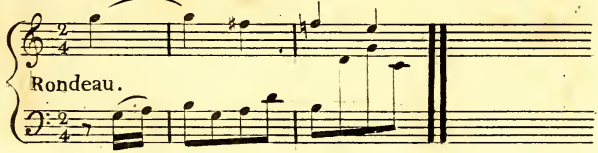


G

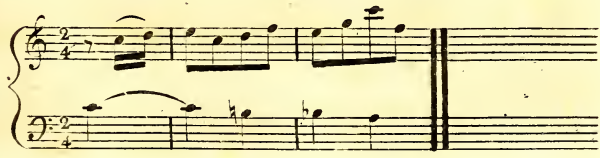


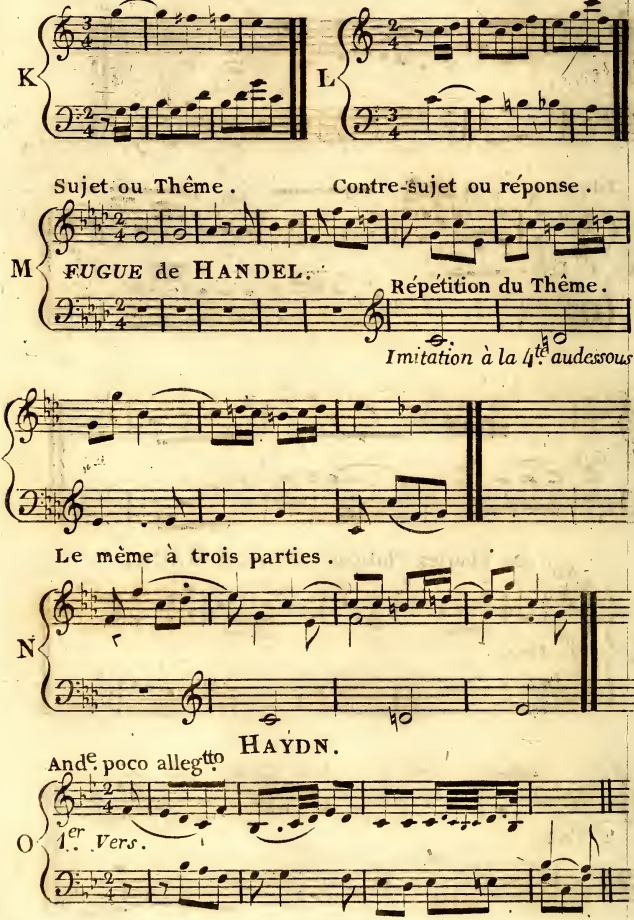
HAYDN.

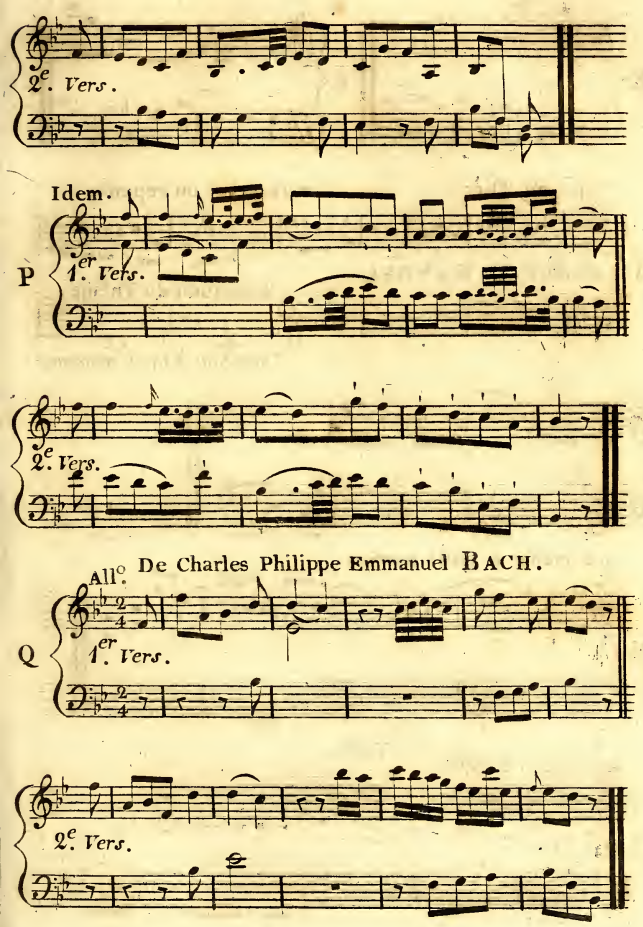
H



I




K
L
Sujet ou Thême.
Contre-sujet ou réponse.
M
FUGUE de HANDEL.
Répétition du Thême.
Imitation à la 4.te audessous
Le même à trois parties.
N
HAYDN.
Andte poco allegtto
O
1.er Vers.


2e. Vers.
Idem.
P
1er. Vers.
2e. Vers.
All.o De Charles Philippe Emmanuel BACH.
Q
1er. Vers.
2e. Vers.

HAYDN.

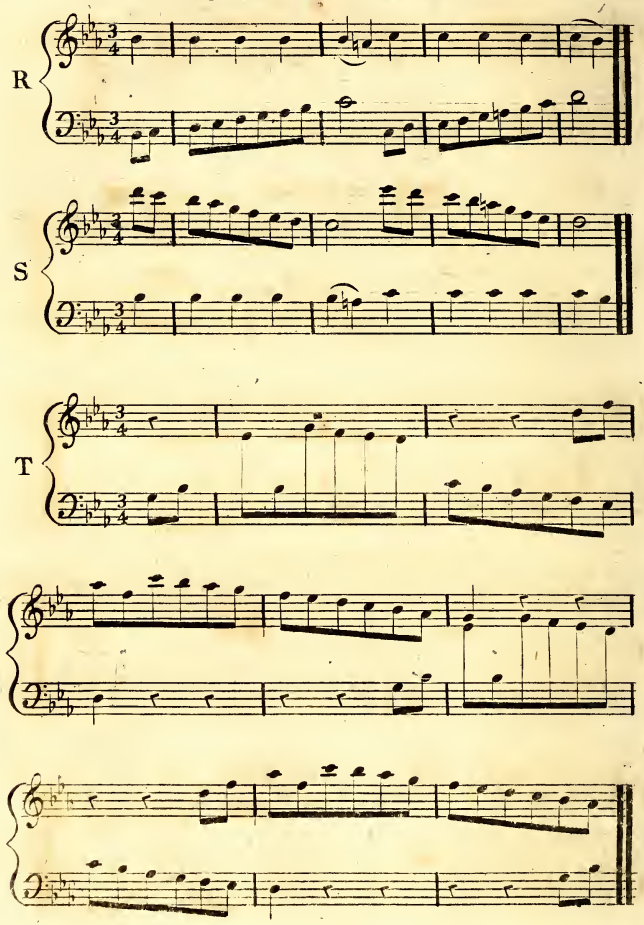
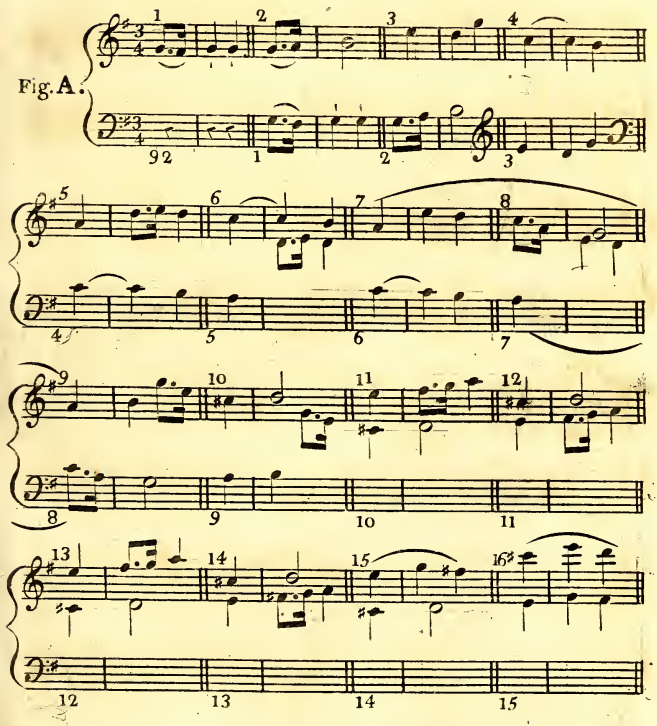


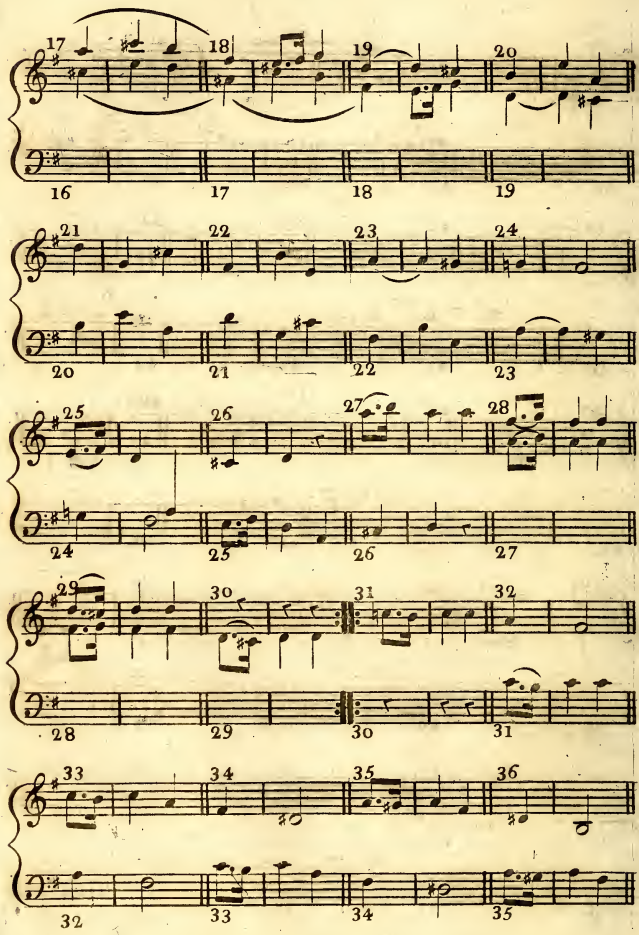
Planche 29.

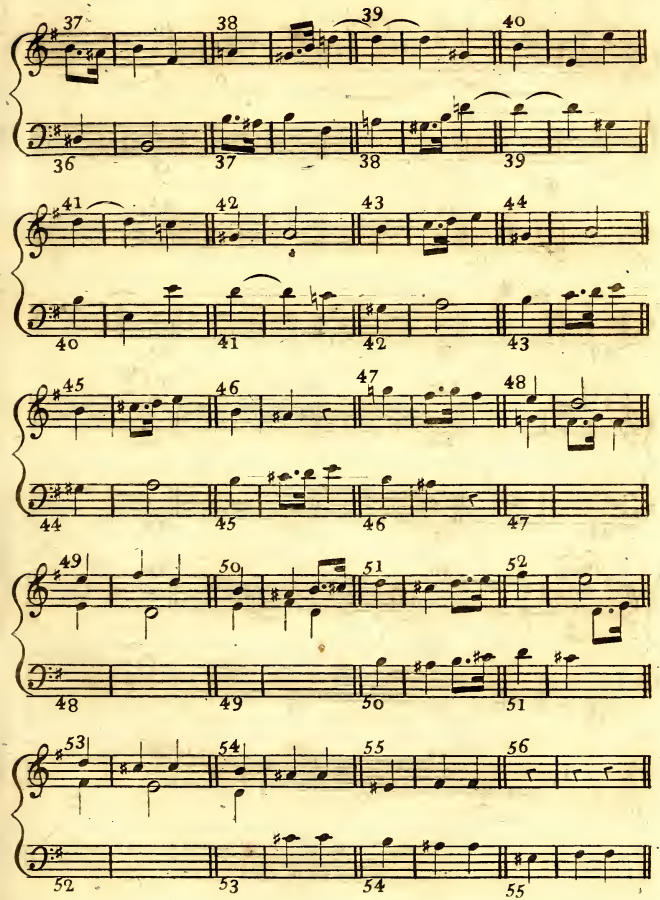
CANON PERPÉTUEL

Par mouvement semblable, et
a l'Octave audessous
Par *MUZIO CLEMENTI*.

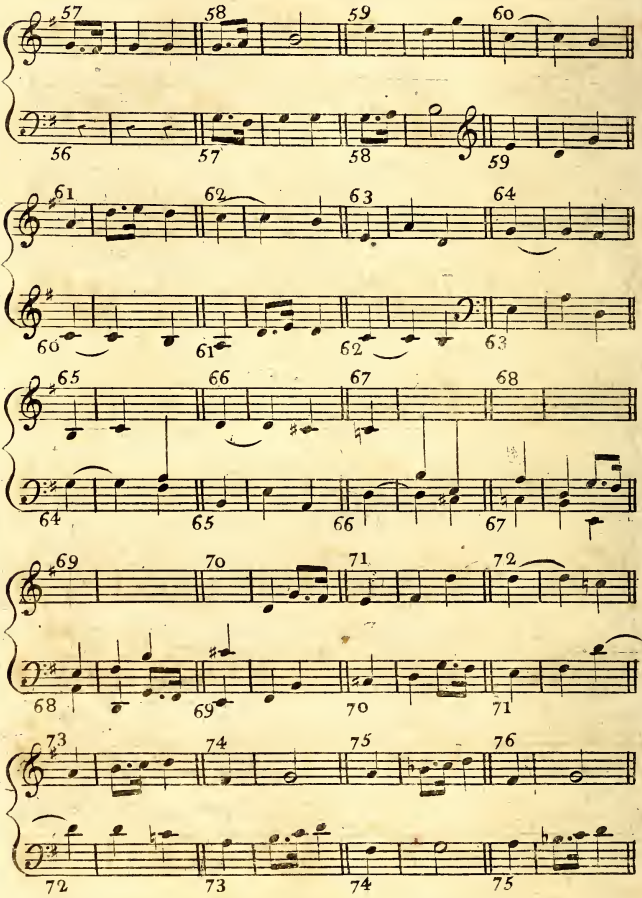
Fig. A.

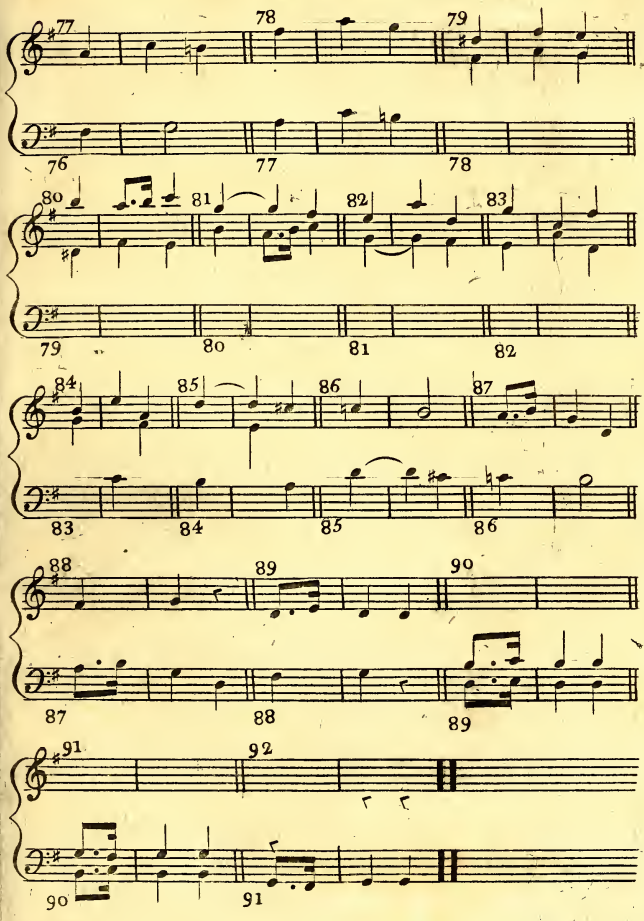



17 18 19 20
16 17 18 19
21 22 23 24
20 21 22 23
25 26 27 28
24 25 26 27
29 30 31 32
28 29 30 31
33 34 35 36
32 33 34 35


37 38 39 40
36 37 38 39
41 42 43 44
40 41 42 43
45 46 47 48
44 45 46 47
49 50 51 52
48 49 50 51
53 54 55 56
52 53 54 55

Suite du Chapitre et PLANCHE 29.



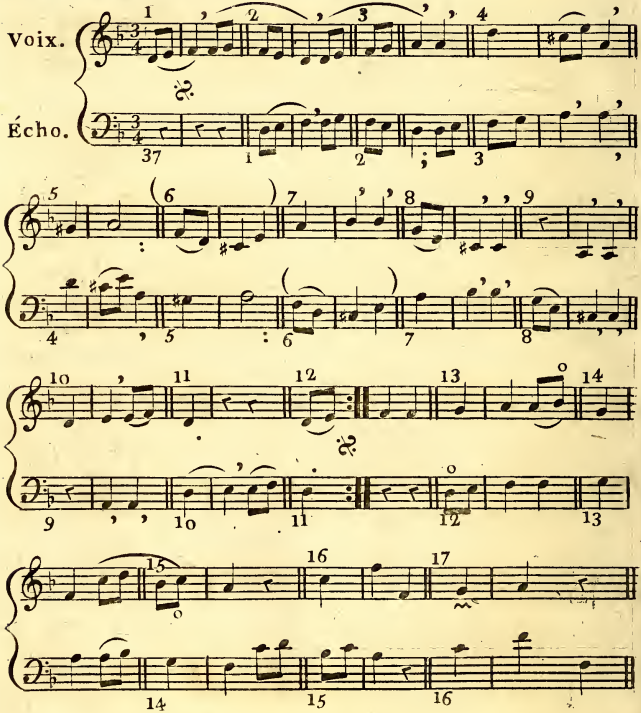

77
78
79
76
77
78
80
81
82
83
79
80
81
82
84
85
86
87
83
84
85
86
88
89
90
87
88
89
91
92
90
91

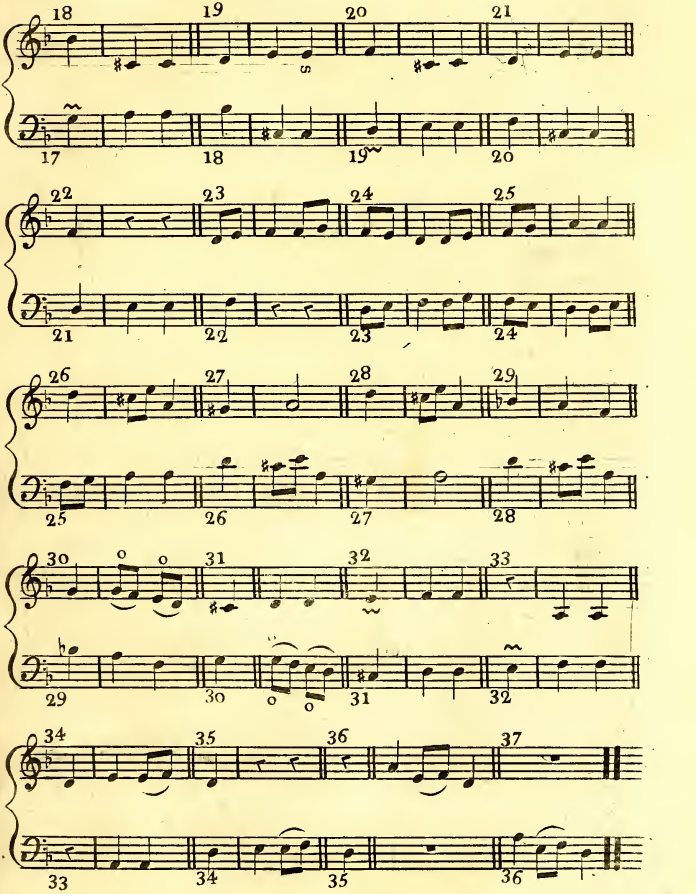
2e CANON PERPÉTUEL

à l'Octave et par mouvement semblable.

HAYDN.

Fig. B.




18 19 20 21
17 18 19 20
22 23 24 25
21 22 23 24
26 27 28 29
25 26 27 28
30 31 32 33
29 30 31 32
34 35 36 37
33 34 35 36

Suite du Chapitre et PLANCHE 29.

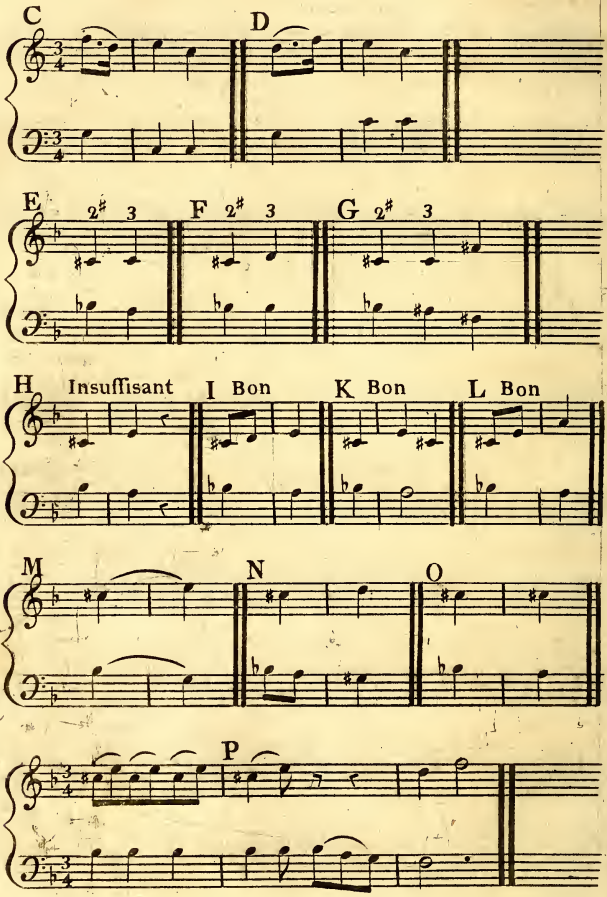


Planche 30.

QUATUOR DE MOZART.

(Fig. A.)

All.o Moderato.

1.r Violon.

sotto voce.

2.e Violon.

Alto-Viola

Basse.

Cadences Mélodiques.

1 2 3 — 4 5 — *Hémistiche*

Premier vers

Cadences Harmoniques

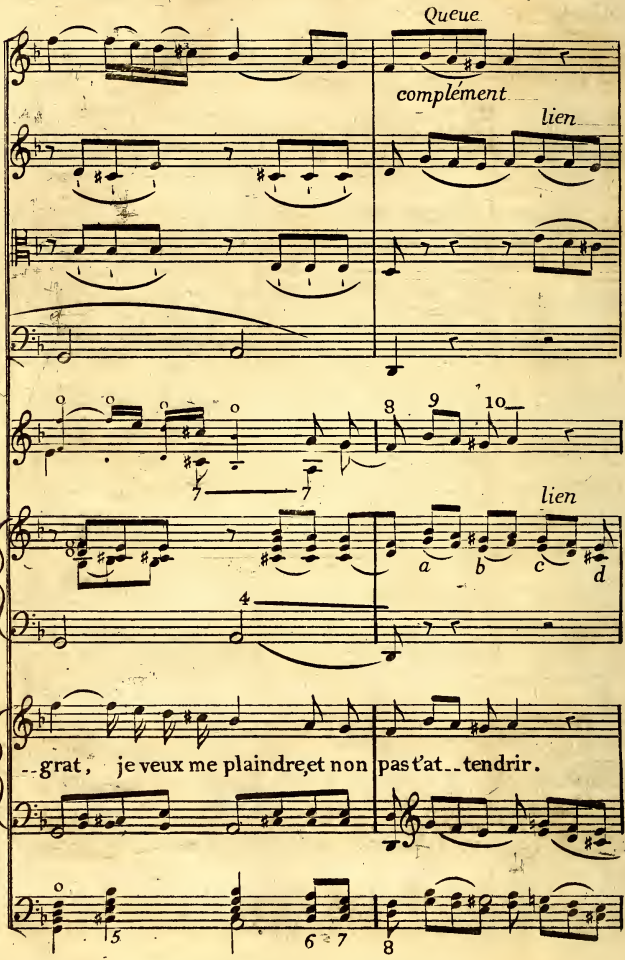
DIDON

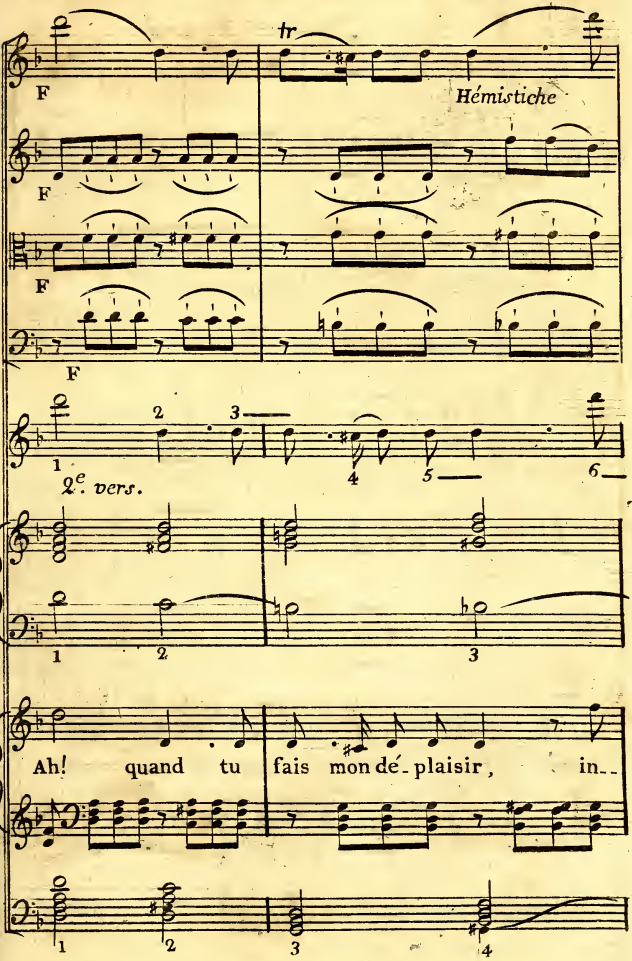
Chant et Accompagnemt de PIANO.

Ah! quand tu fais mon déplaisir, in-

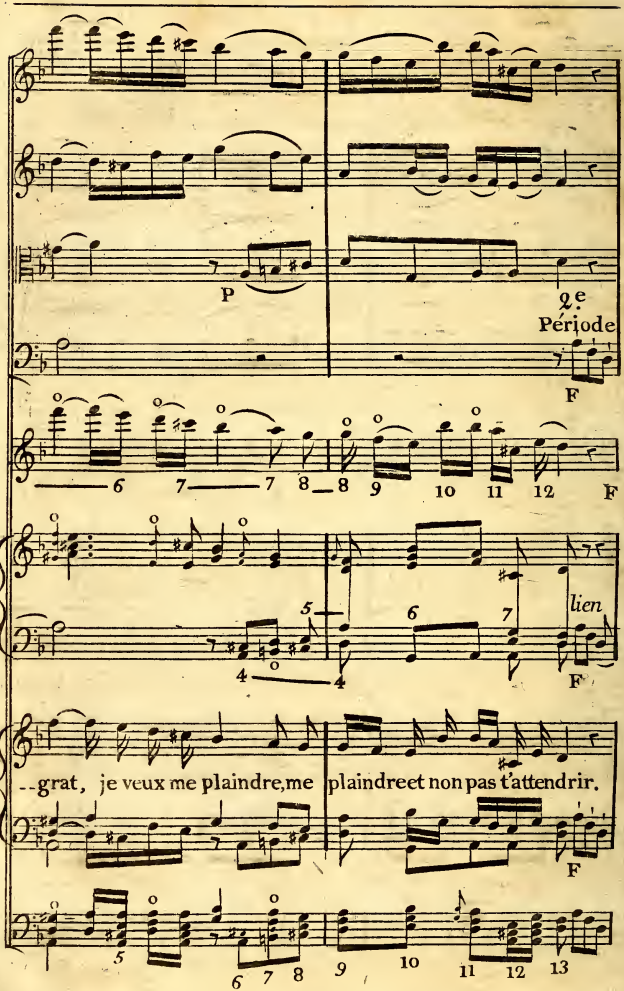
Basse Fond:

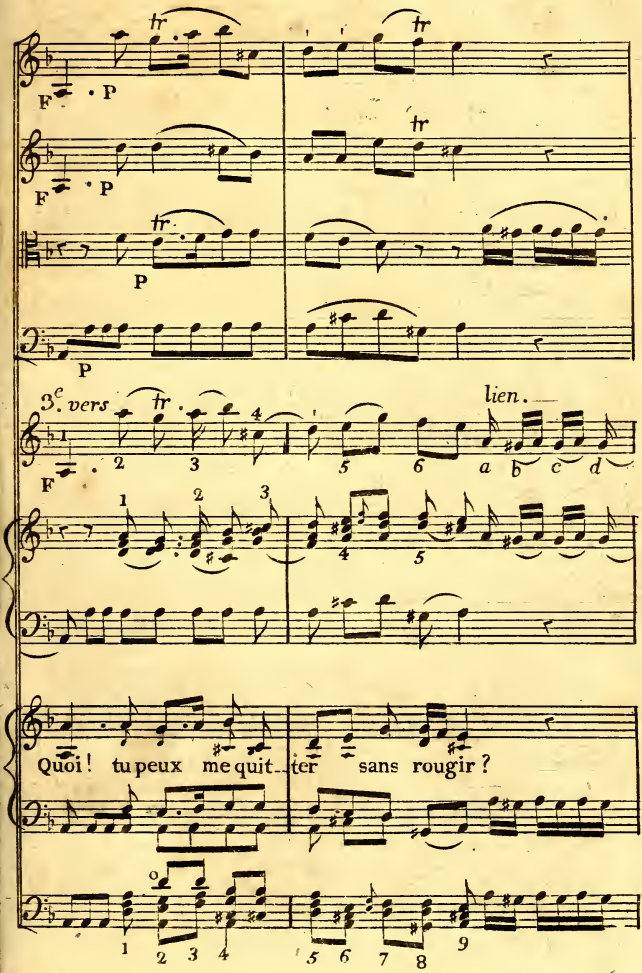
All.o Moderato.


Queue
complément
lien
lien
a
b
c
d
--grat, je veux me plaindre, et non pas t'at--tendrir.

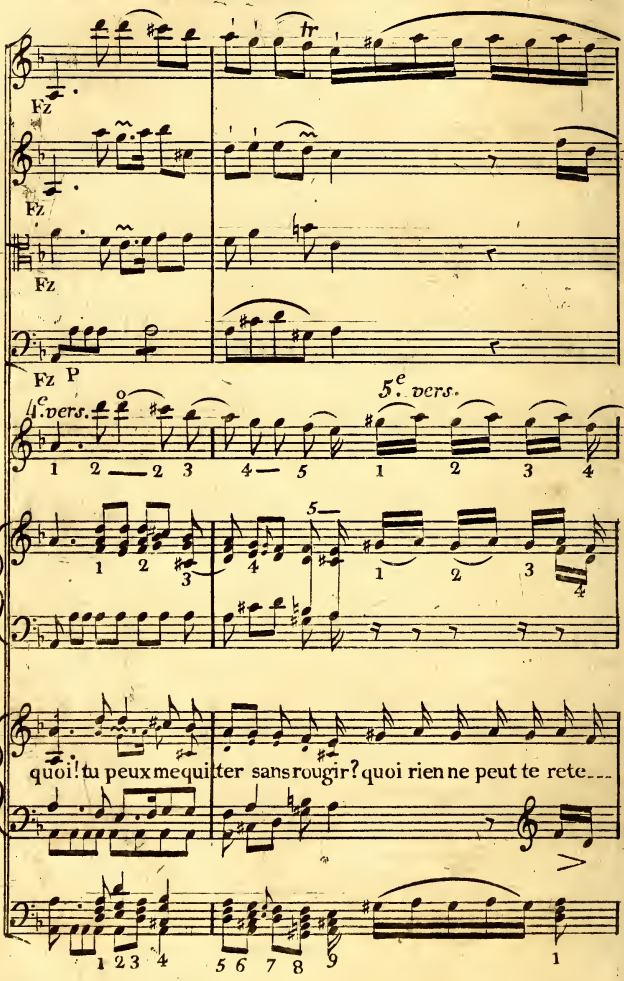

tr
F
Hémistiche
F
F
F
1
2
3
4
5
6
2e. vers.
1
2
3
Ah! quand tu fais mon dé-plaisir, in--
1
2
3
4

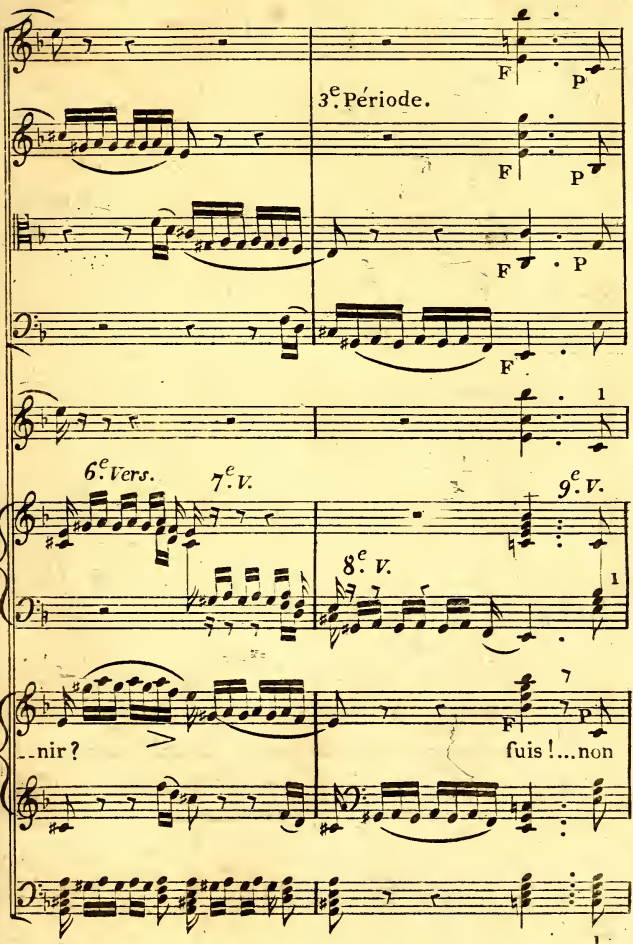
Suite du Chapitre et PLANCHE 30.

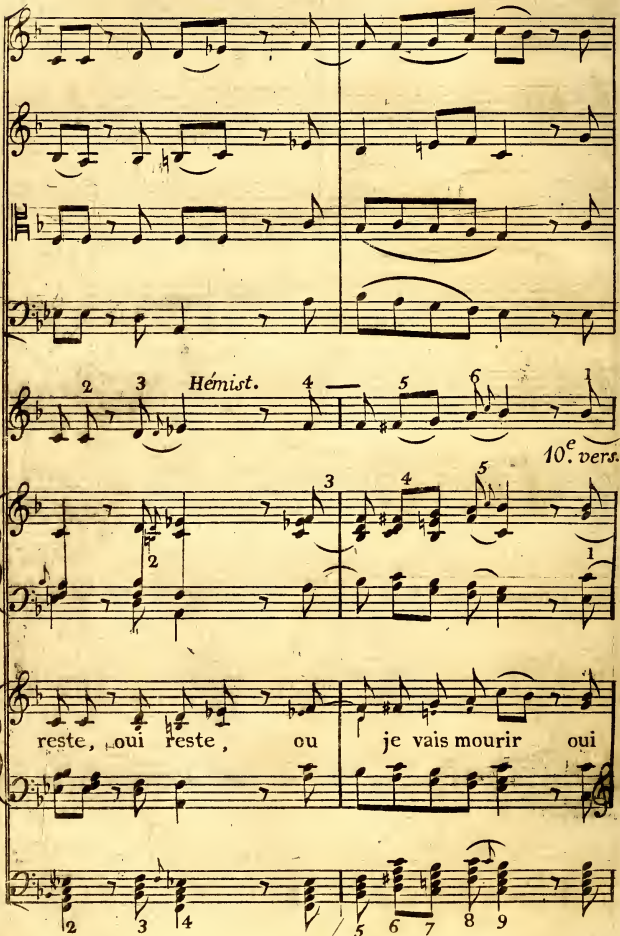


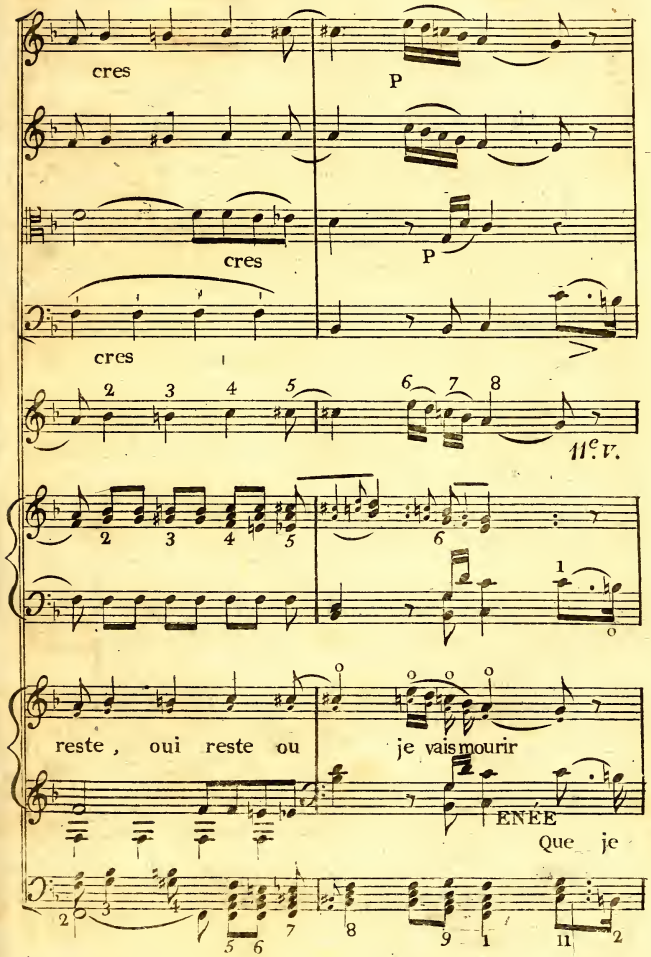

F
P
F
P
P
P
3e. vers
lien.
F
Quoi! tu peux me quit_ter sans rougir ?

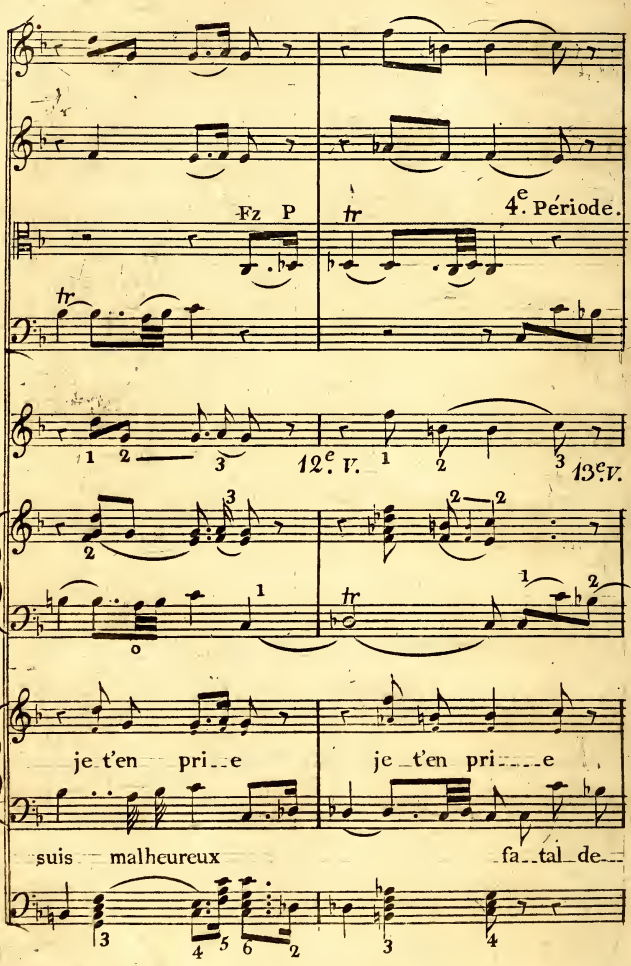
Suite du Chapitre et PLANCHE 30.

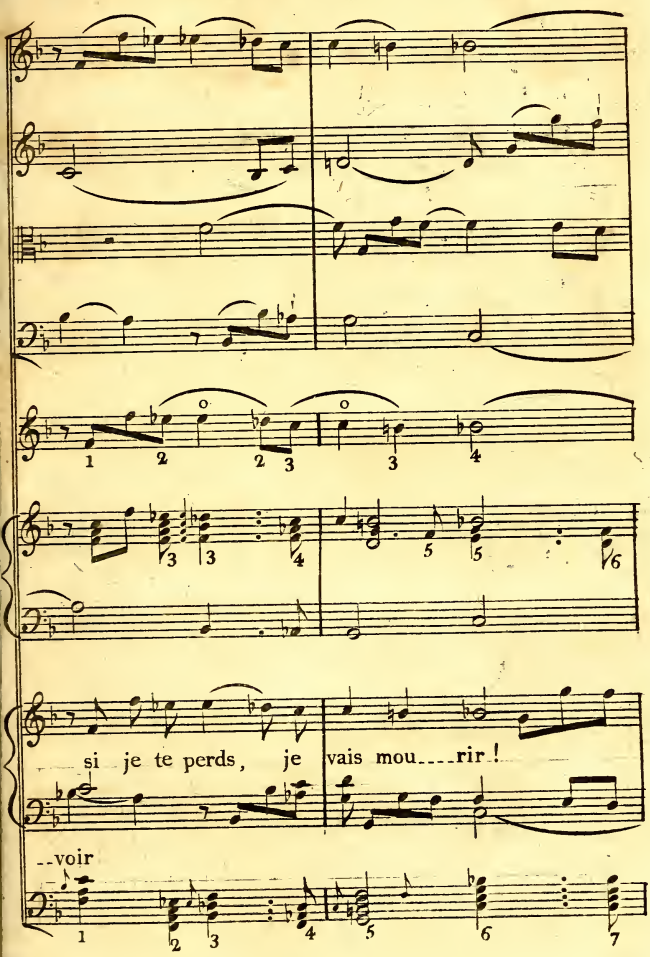


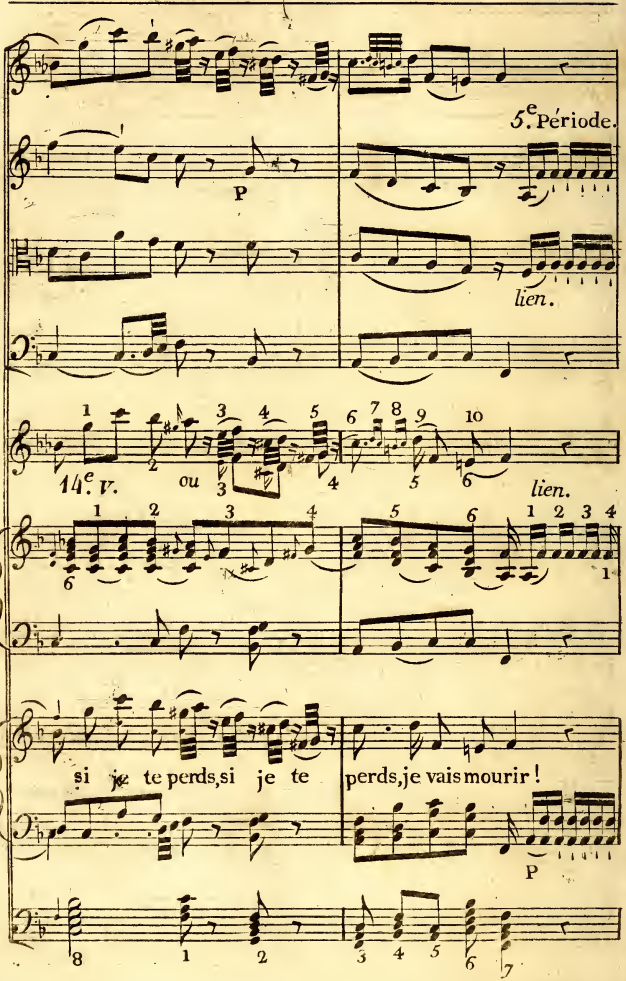

3.e Période.
F
P
6.e Vers.
7.e V.
8.e V.
9.e V.
--nir?
fuis !...non

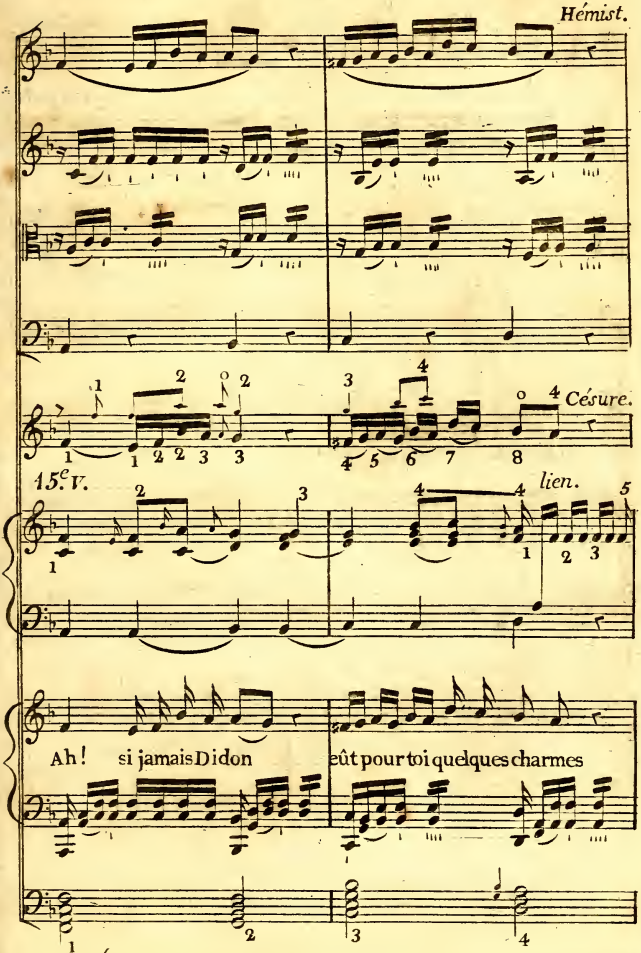

Hémist.
10.e vers.
reste, oui reste, ou je vais mourir oui

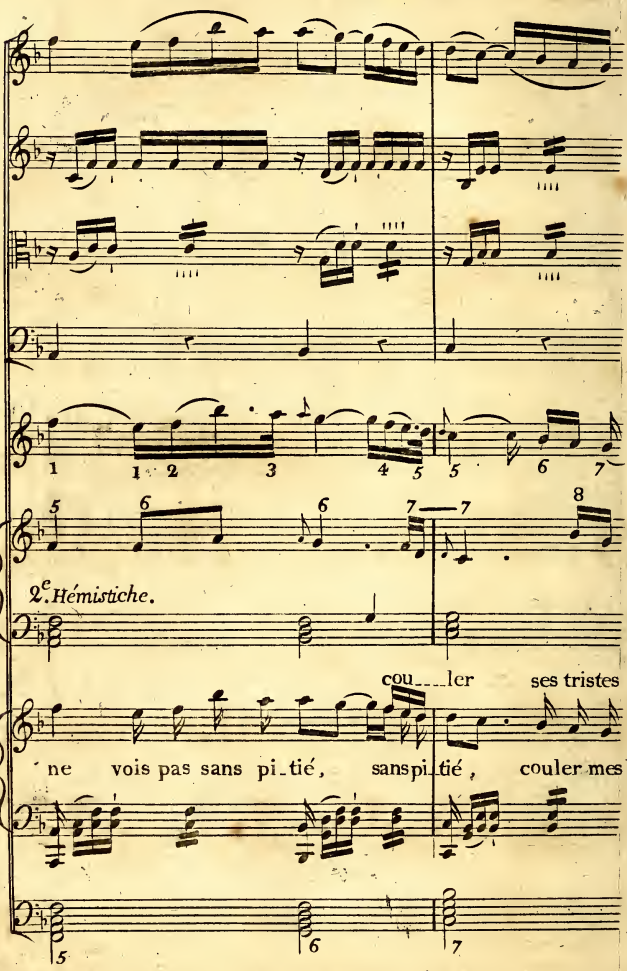

cres
P
cres
P
cres
11.e V.
reste, oui reste ou
je vais mourir
ENÉE
Que je

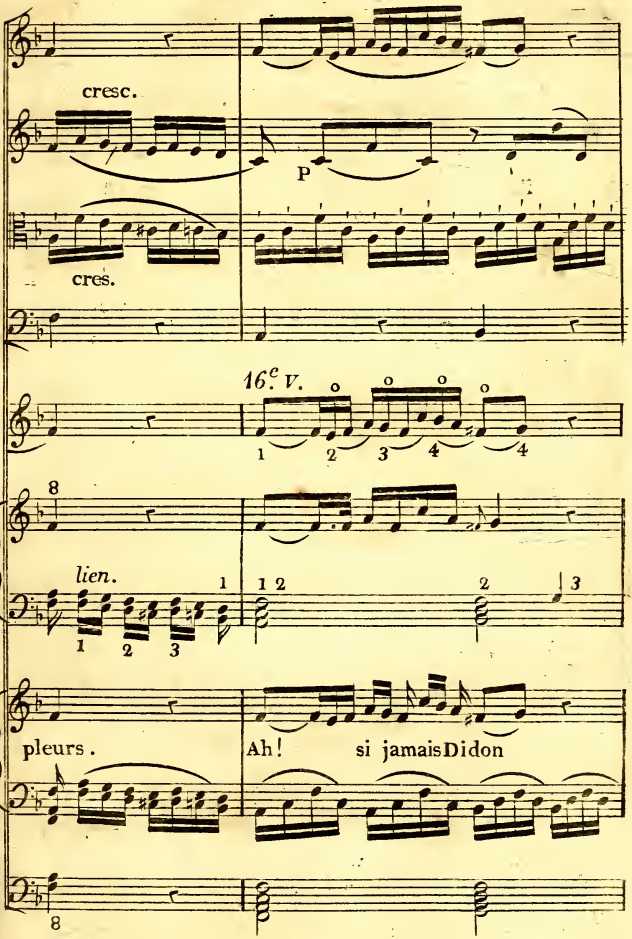

Fz P
tr
4e. Période.
12e. V.
13e. V.
je t'en pri_e
je t'en pri_e
suis malheureux
fa_tal de

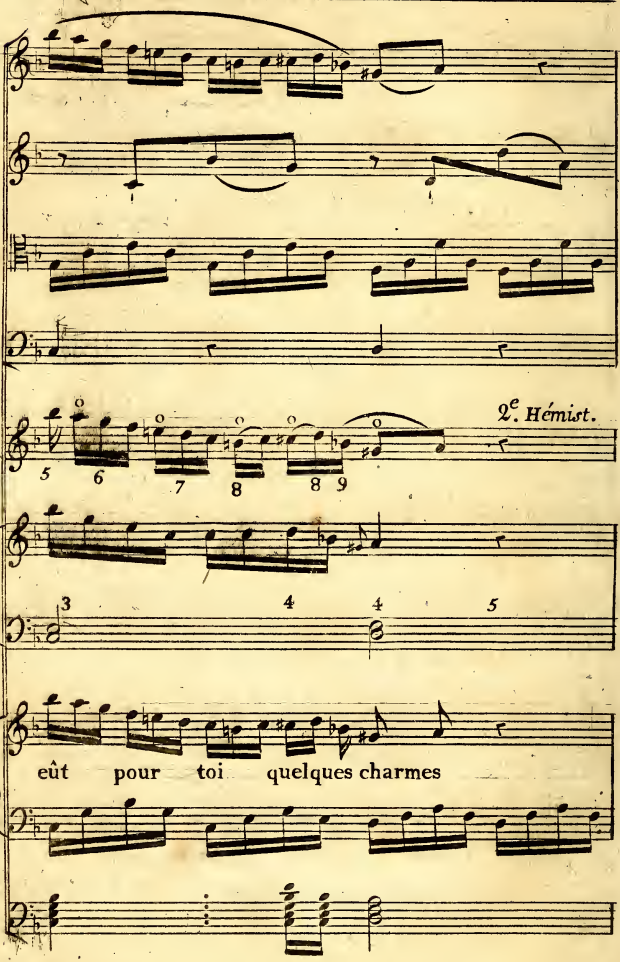

si je te perds, je vais mou---rir !
--voir


5.e Période.
P
lien.
14.e v.
ou
lien.
si je te perds, si je te perds, je vais mourir !
P

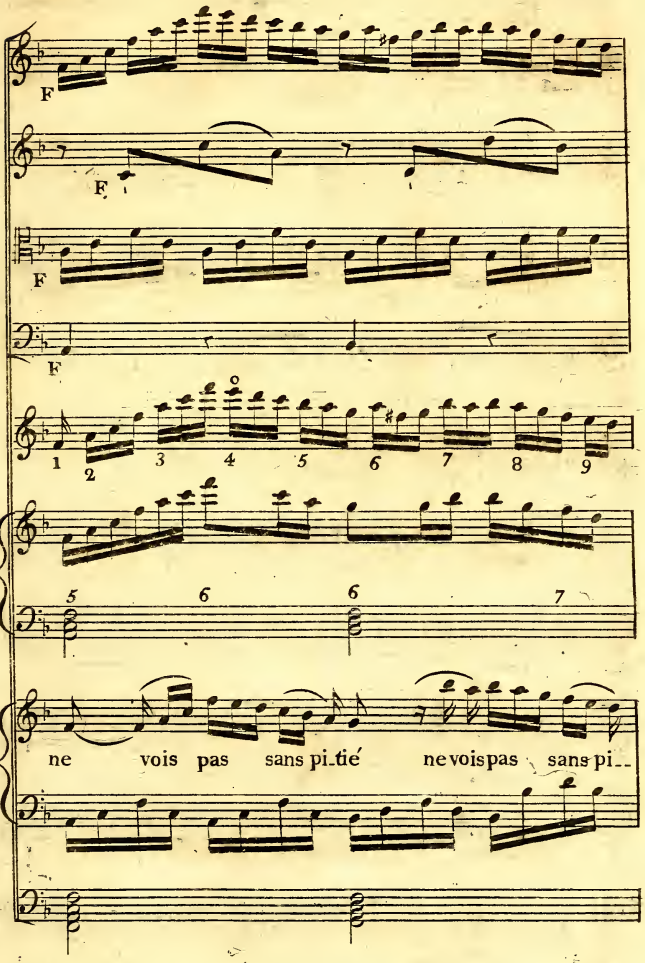

Hémist.
Césure.
15.e V.
lien.
Ah! si jamais Didon eût pour toi quelques charmes

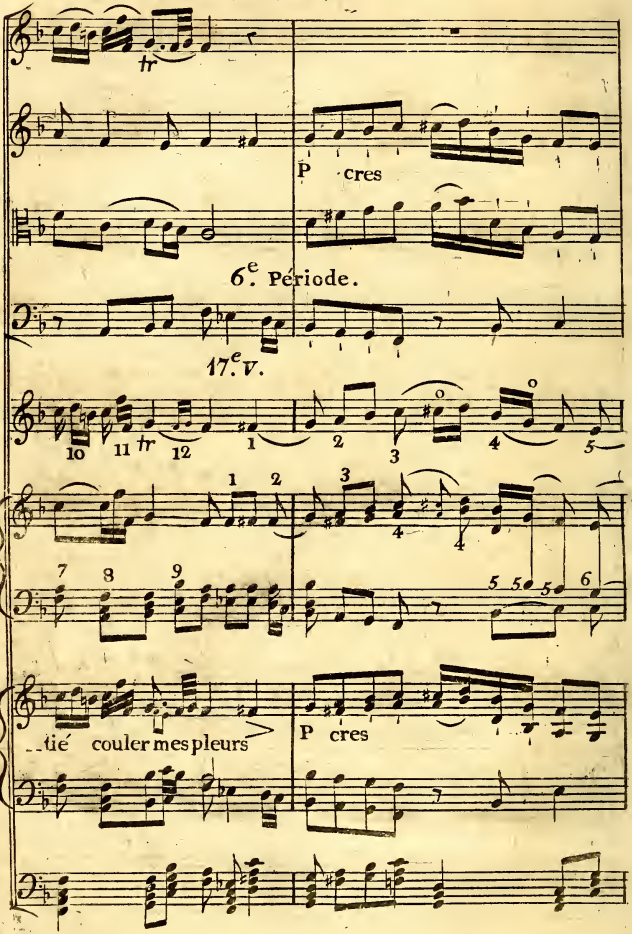

2.e Hémistiche.
cou___ler ses tristes
ne vois pas sans pi_tié, sans pi_tié, couler mes

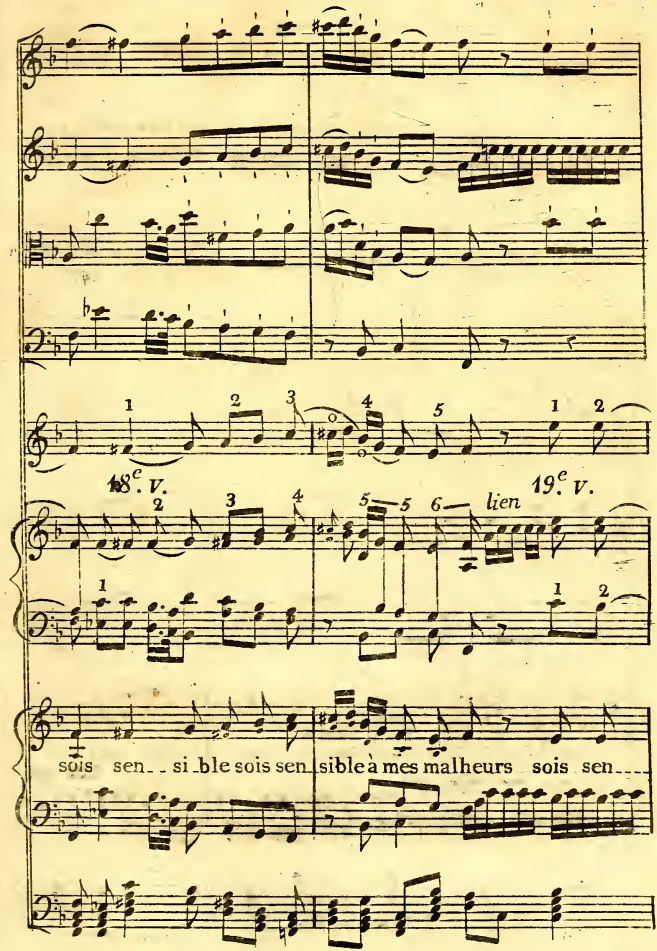

cresc.
p
cres.
16.e V.
8
lien.
pleurs.
Ah! si jamais Didon
8

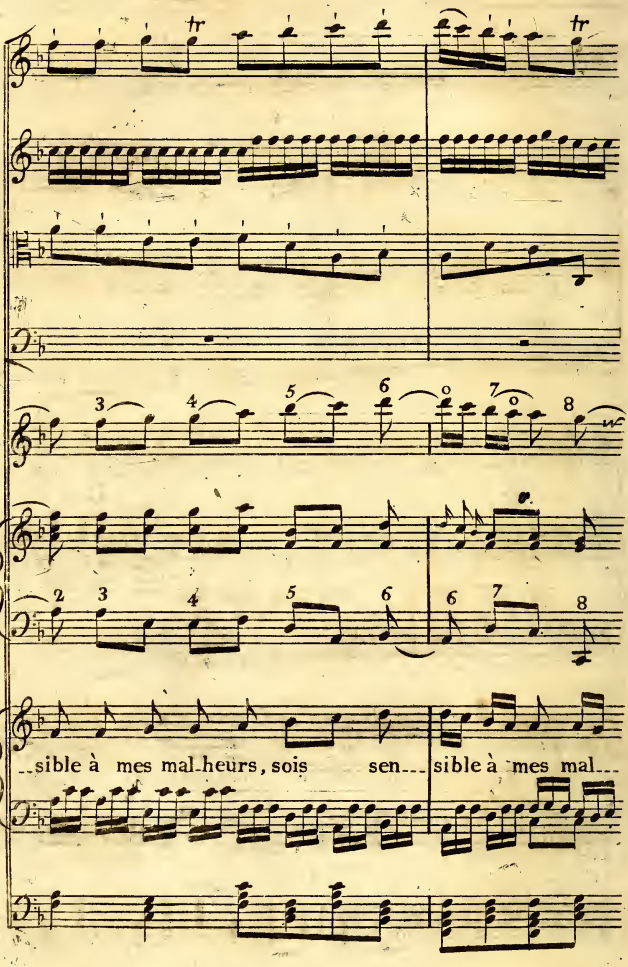

2e. Hémist.
5 6 7 8 8 9
3 4 4 5
eût pour toi quelques charmes

Suite du Chapitre et PLANCHE 30.

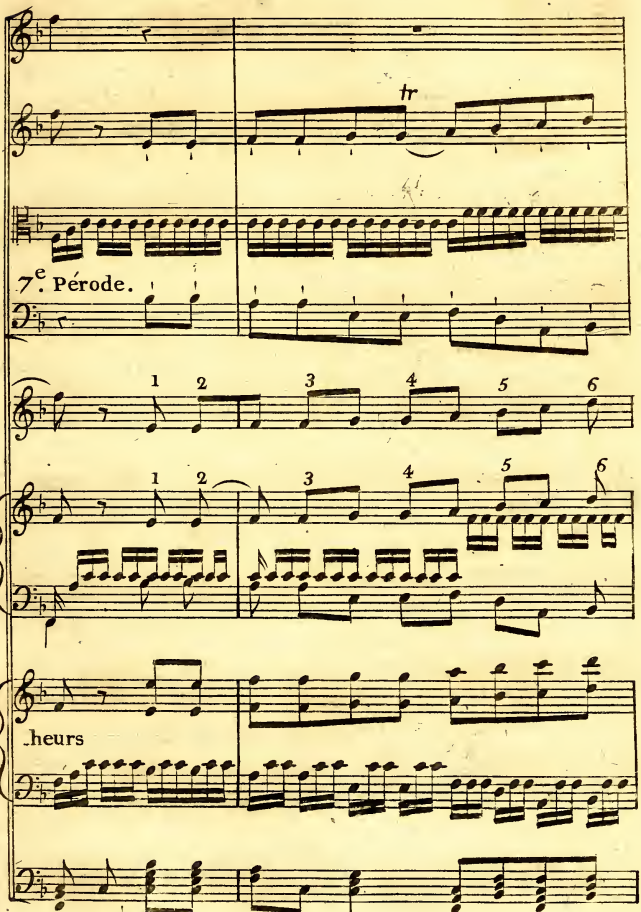


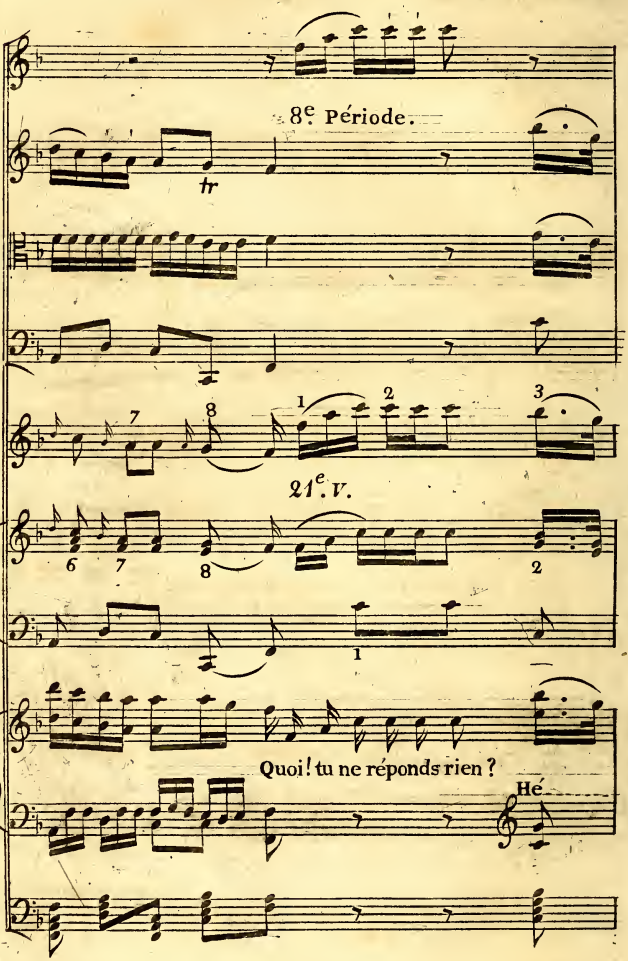

tr
P cres
6e. Période.
17e. V.
10 11 tr 12 1 2 3 4 5
1 2 3 4 4
7 8 9 5 5 5 6
tié couler mes pleurs
P cres

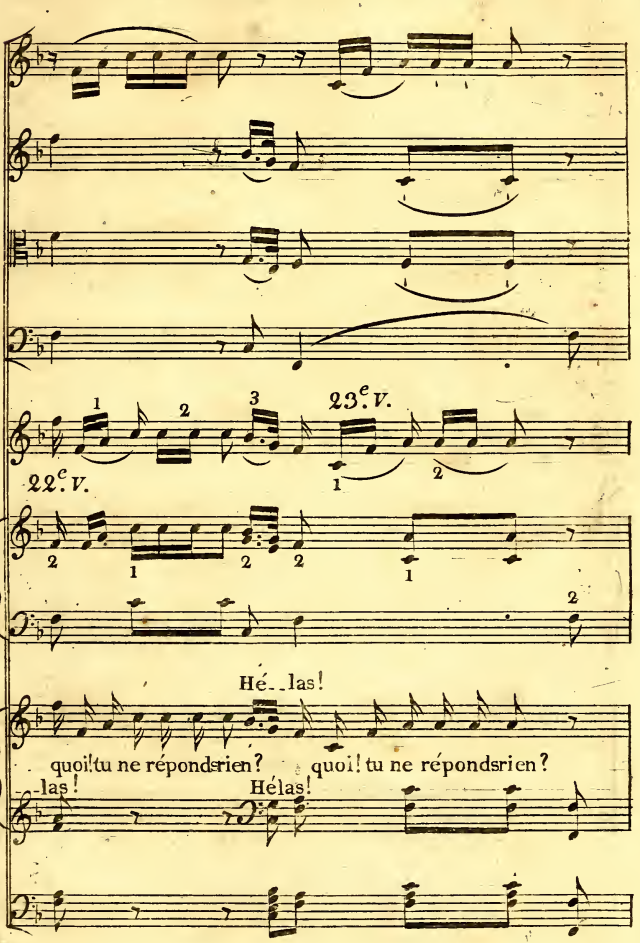

18.e V.
19.e V.
lien
sois sen_ si_ble sois sen_sible à mes malheurs sois sen_


tr
tr
3
4
5
6
7
8
2
3
4
5
6
6
7
8
--sible à mes mal-heurs, sois sen--- sible à mes mal---

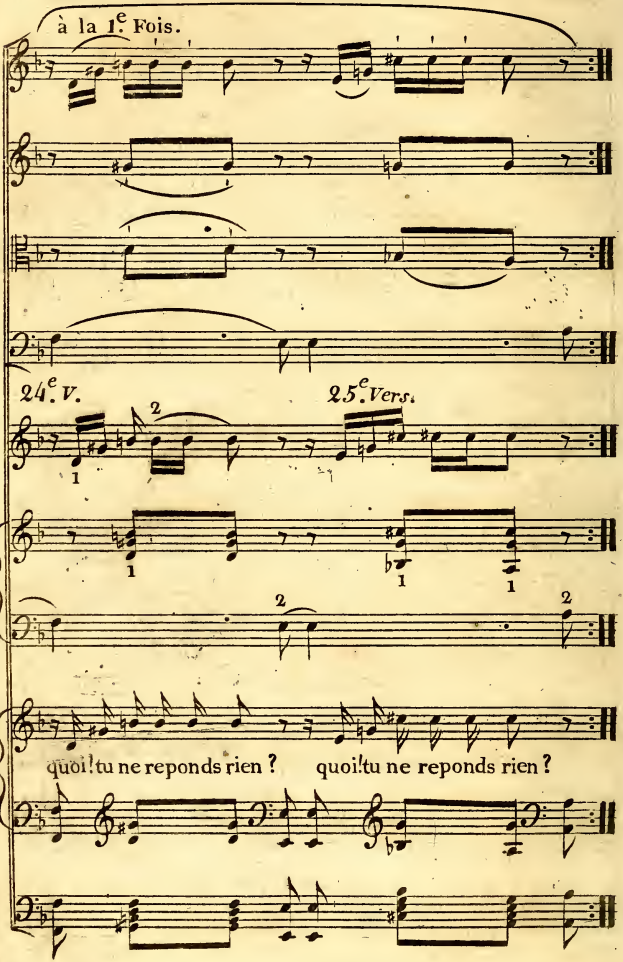
Suite du Chapitre et PLANCHE 30.




8e Période.
tr
1
2
3
7
8
21e V.
6
7
8
2
1
Quoi! tu ne réponds rien ?
Hé


23.e V.
22.e V.
Hé..las!
quoi! tu ne répondsrien?
quoi! tu ne répondsrien?
las!
Hélas!

Suite du Chapitre et PLANCHE 30.



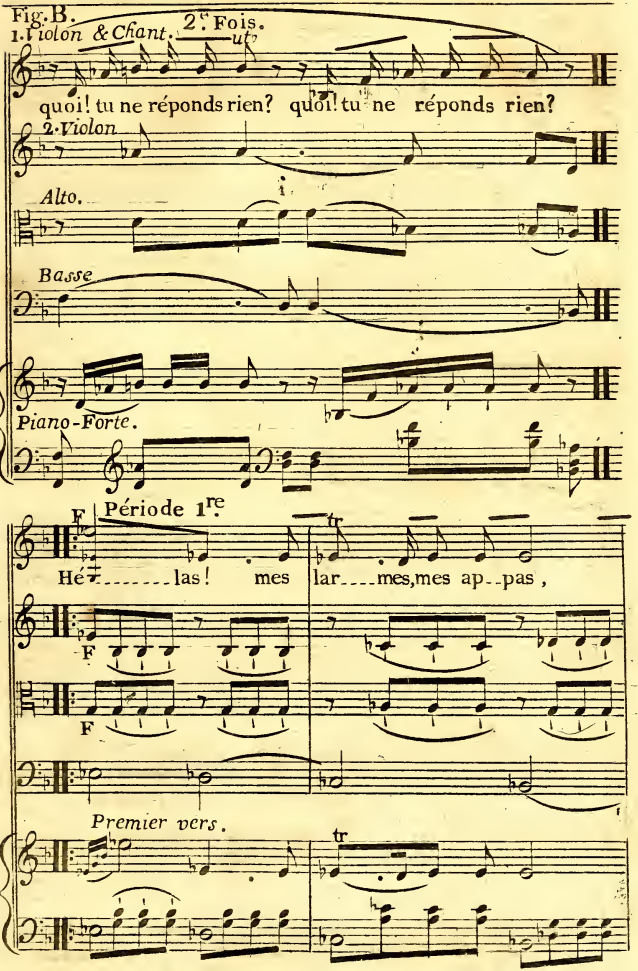
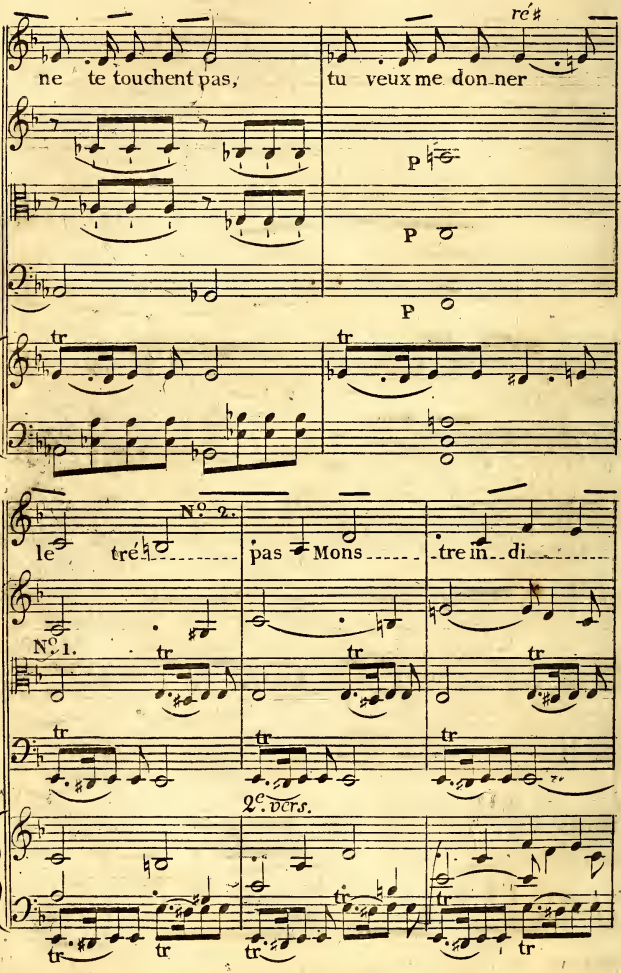
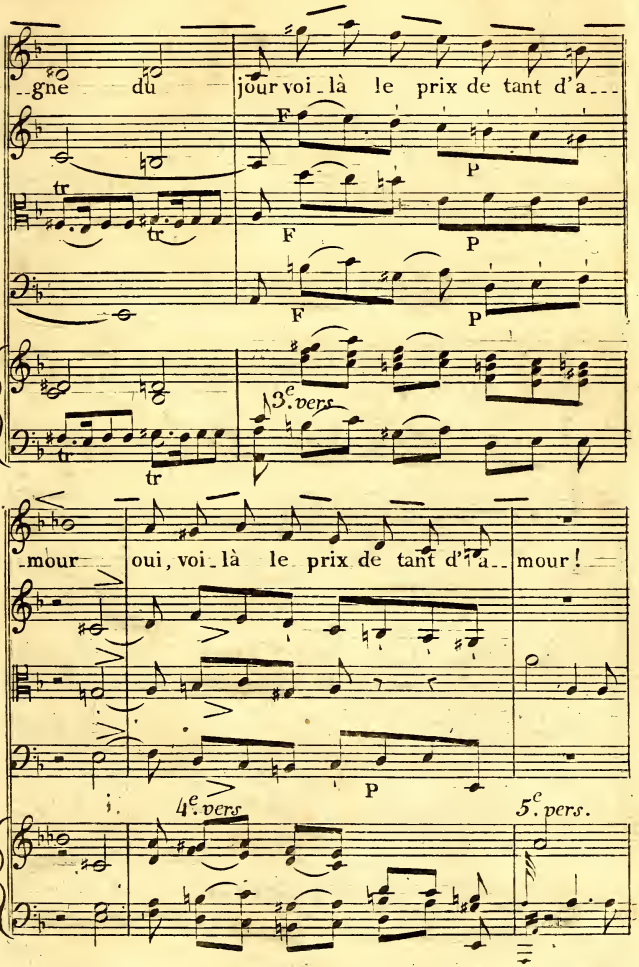
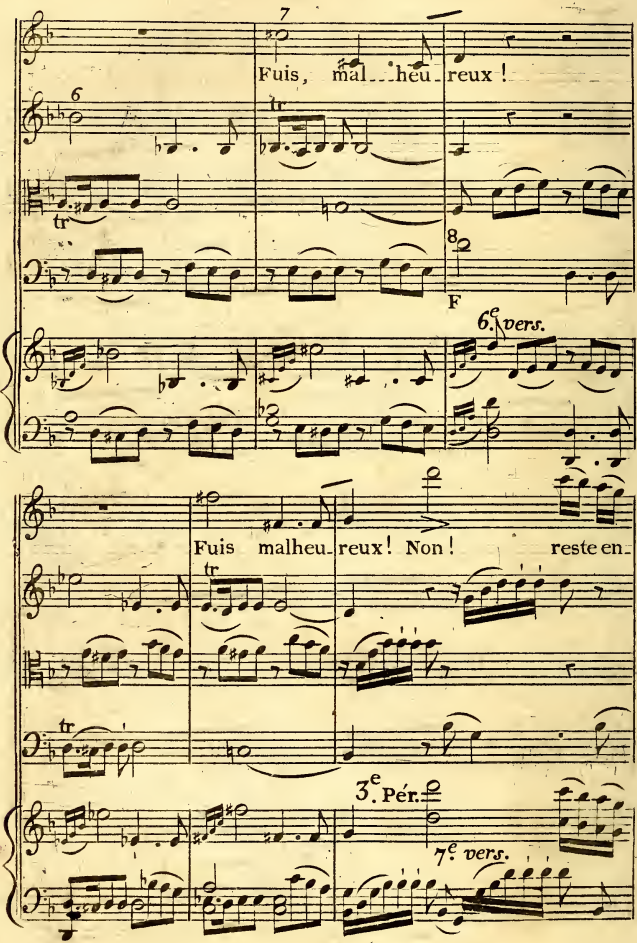
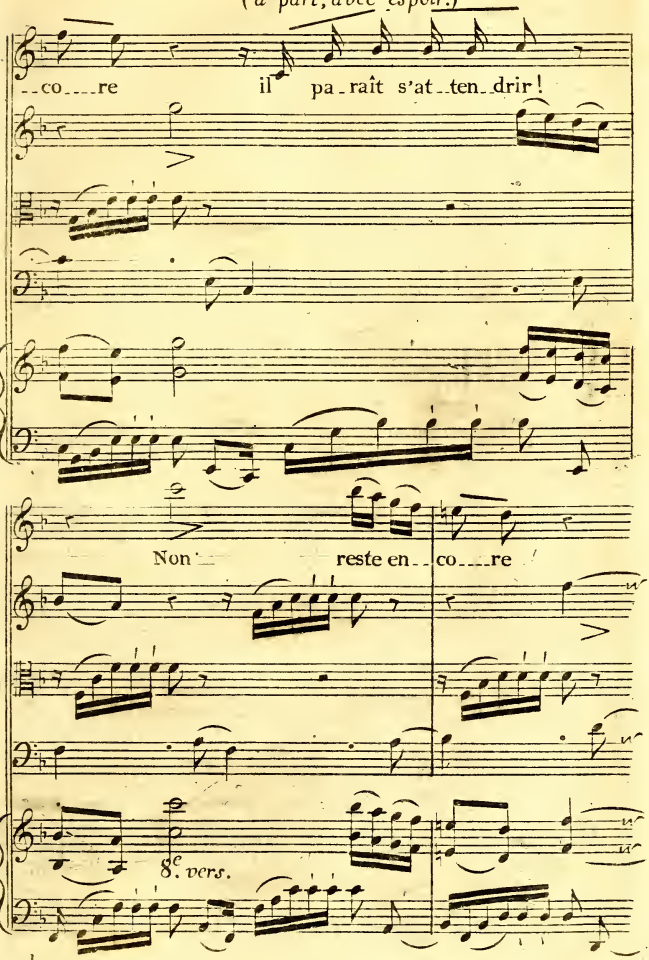


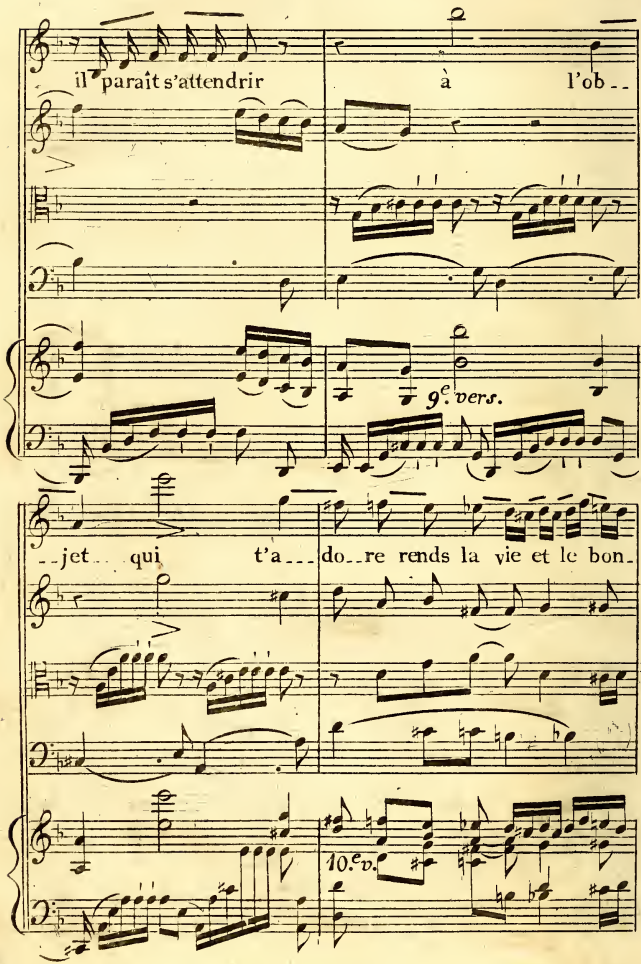
Fig. B.
1. Violon & Chant.
2.e Fois.
ut
quoi! tu ne réponds rien? quoi! tu ne réponds rien?
2. Violon
Alto.
Basse
Piano-Forte.
F
Période 1re.
tr
Hé - las! mes lar - mes, mes ap - pas,
F
F
Premier vers.
tr


ré♯
ne te touchent pas,
tu veux me don ner
P
P
P
tr
tr
le tré
N°. 2.
pas Mons tre in di
N°. 1.
tr
tr
tr
tr
tr
tr
2e. vers.
tr
tr
tr
tr
tr

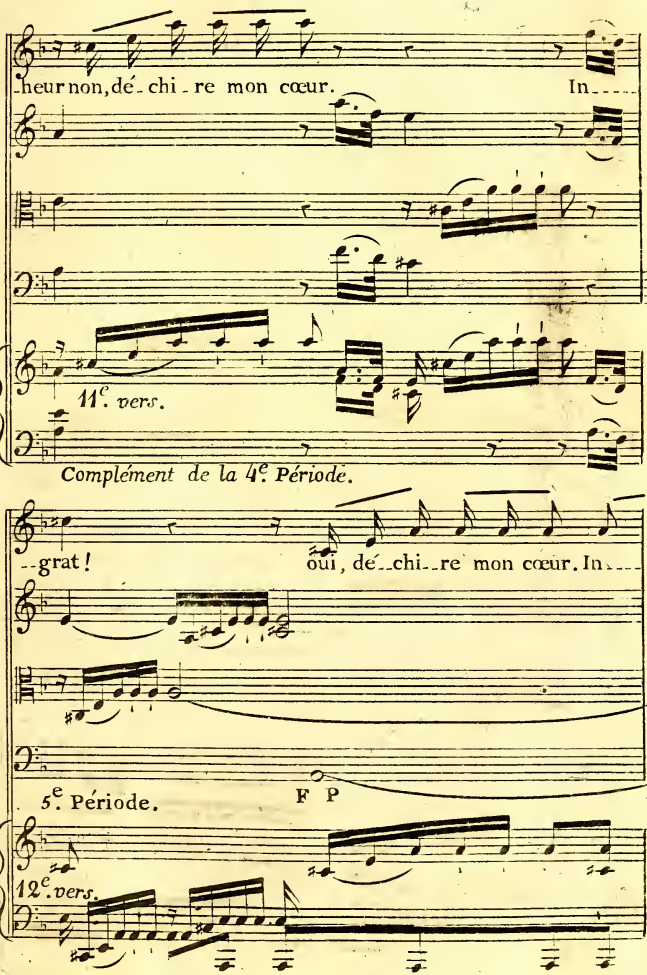

--gne du jour voi-là le prix de tant d'a---
F
P
tr
F
P
F
P
3.e vers
tr
tr
-mour oui, voi-là le prix de tant d'a-- mour!
P
4.e vers
5.e pers.

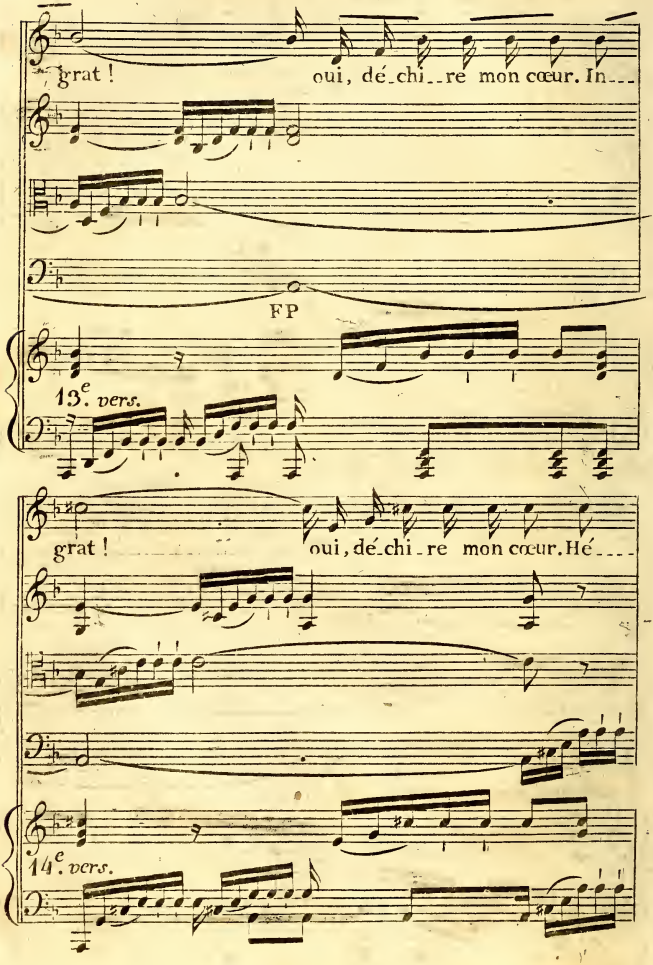

Fuis, mal...heu-reux !
F
6.e vers.
Fuis malheu-reux! Non! reste en-
3.e Pér.
7.e vers.

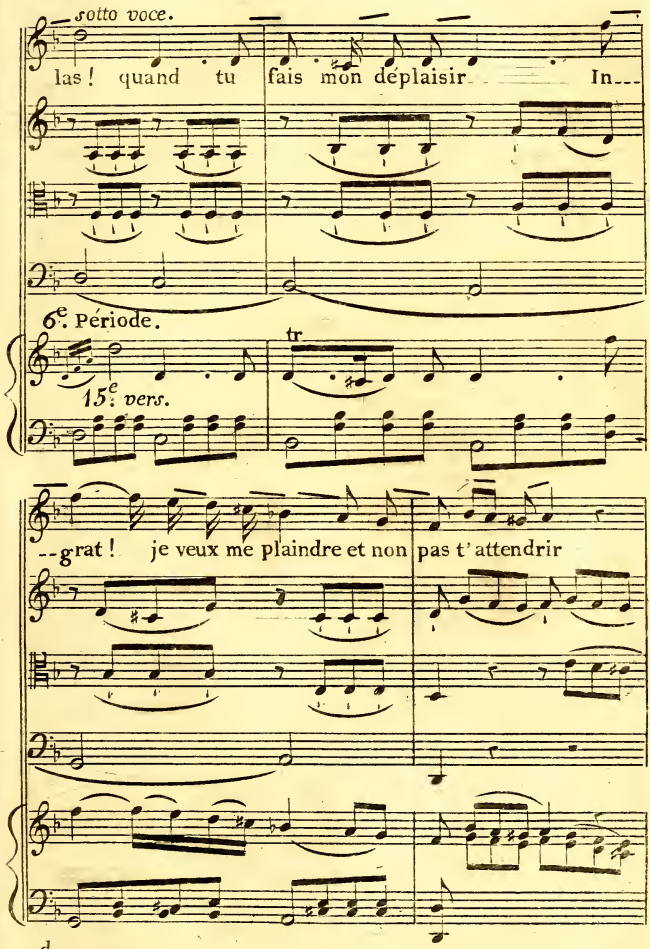

(à part, avec espoir.)
--co---re il pa-raît s'at-ten-drir!
Non reste en--co---re
8e vers.


il paraît s'attendrir à l'ob--
9.e vers.
--jet qui t'a--do--re rends la vie et le bon-
10.e v.

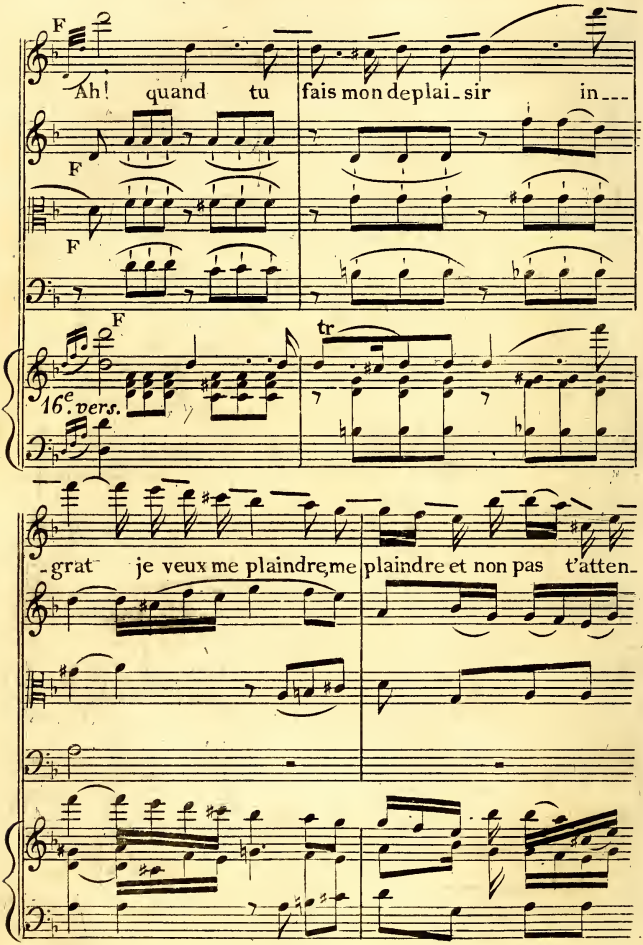
Suite du Chapitre et PLANCHE 30.



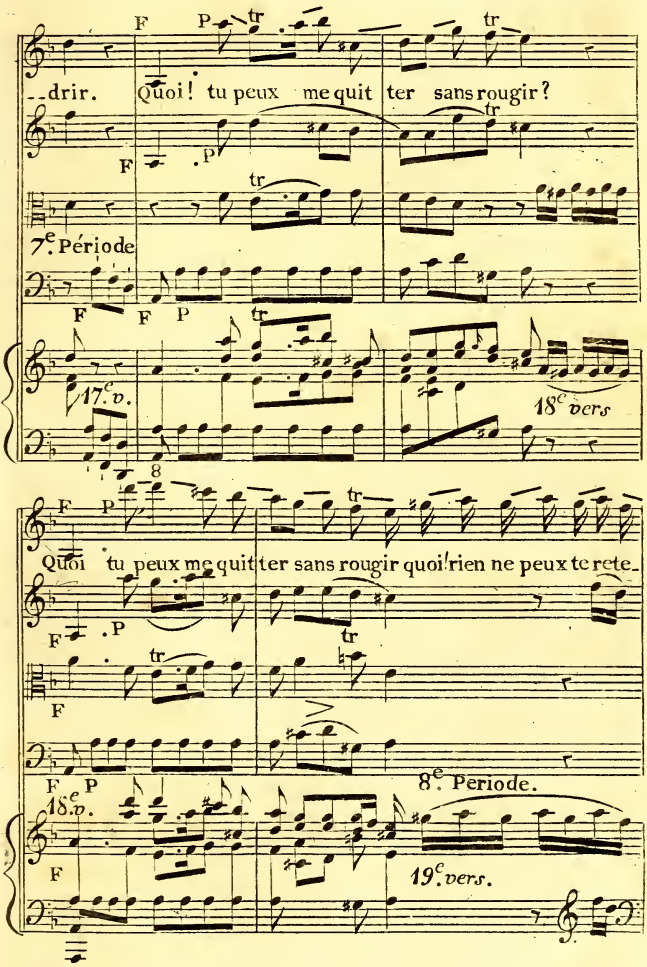

grat ! oui, dé-chi-re mon cœur. In---
FP
13.e vers.
grat ! oui, dé-chi-re mon cœur. Hé---
14.e vers.

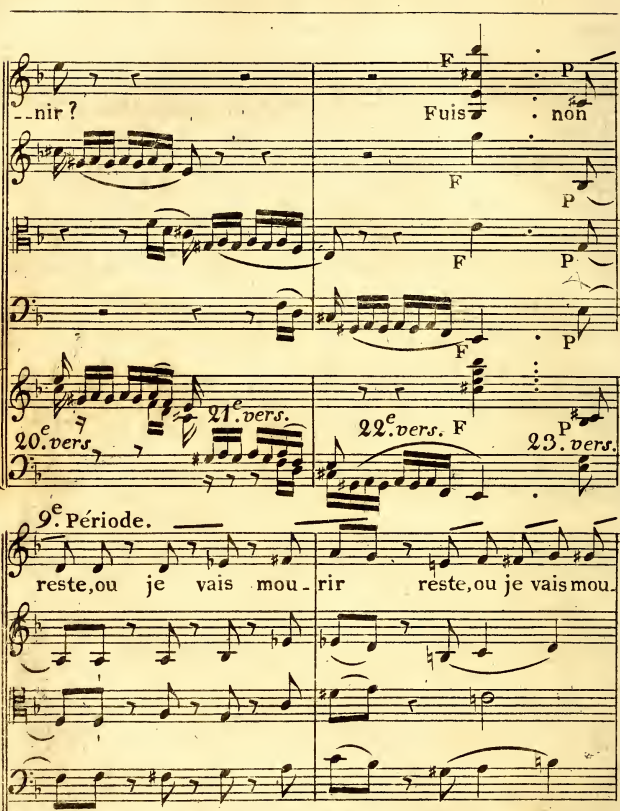

sotto voce.
las! quand tu fais mon déplaisir In---
6e. Période.
15e. vers.
tr
--grat! je veux me plaindre et non pas t'attendrir

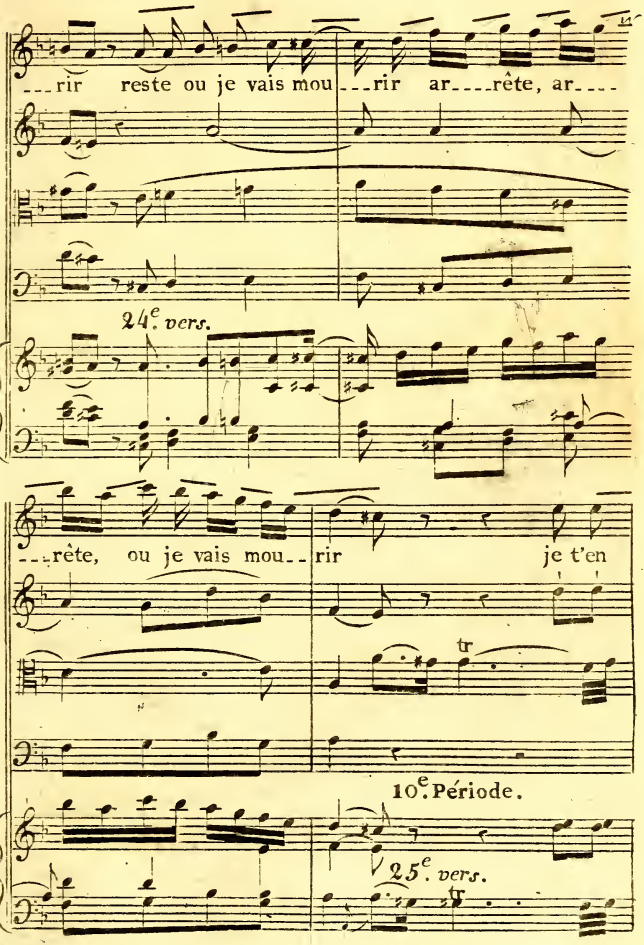
Suite du Chapitre et PLANCHE 30

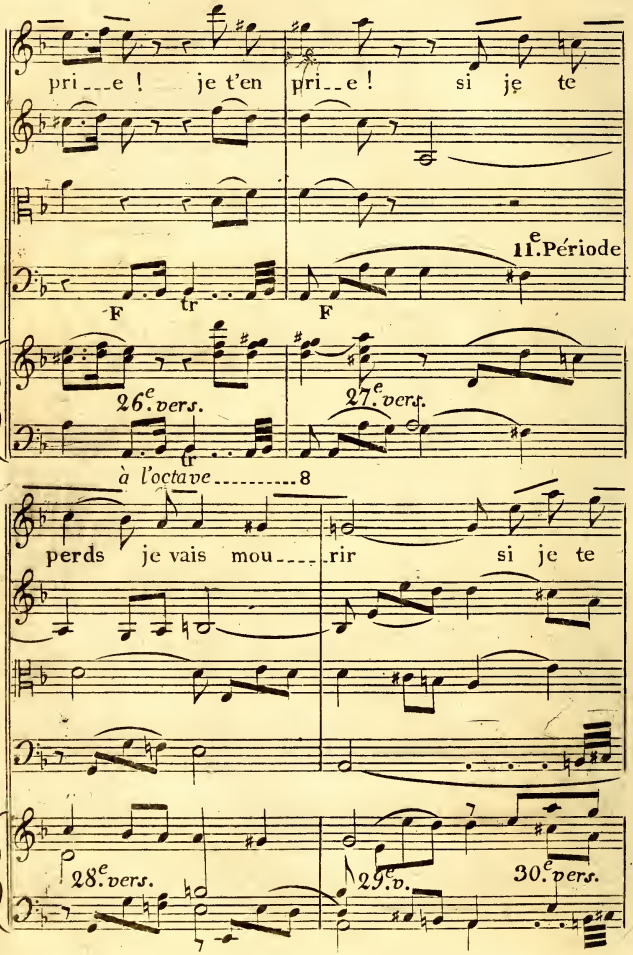


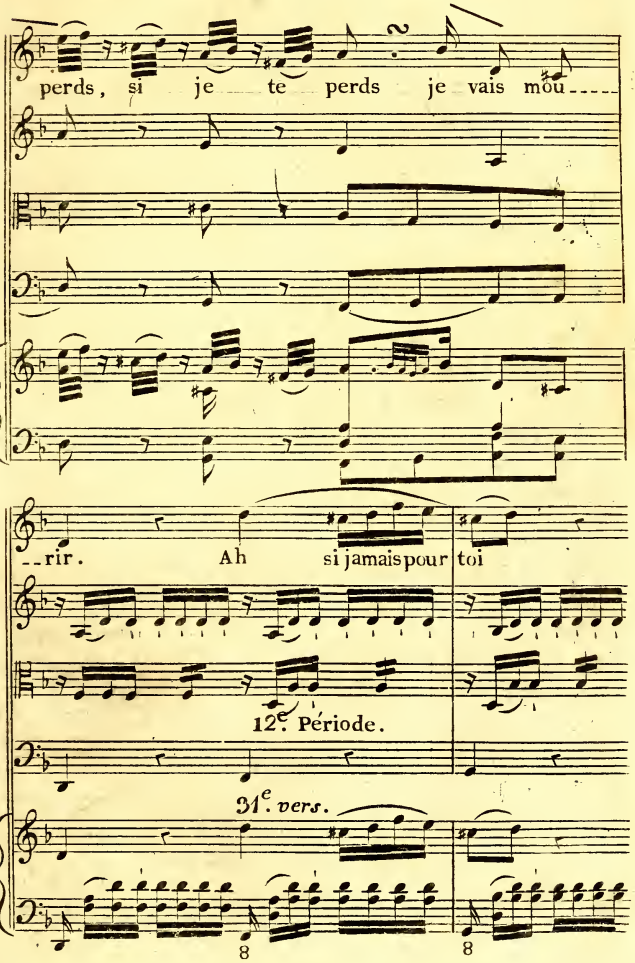
Suite du Chapitre et PLANCHE 30

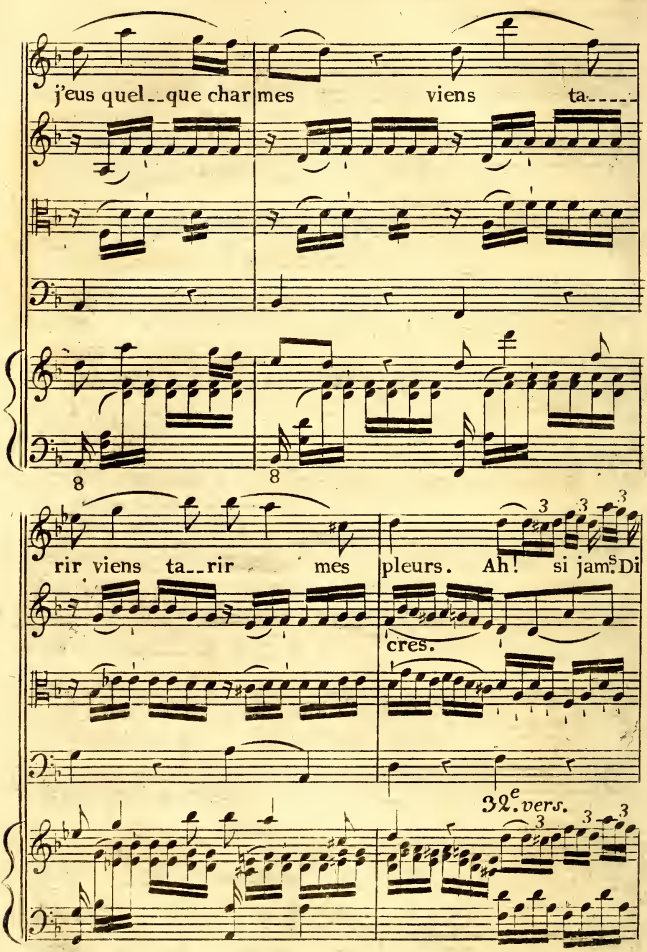


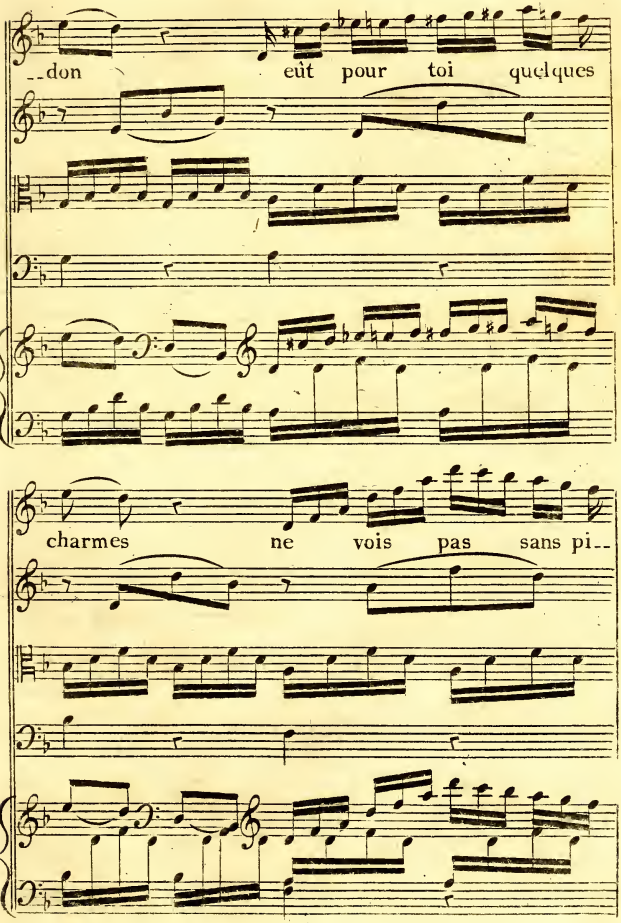

nir ?
Fuis
non
F
P
20.e vers.
21.e vers.
22.e vers.
23.e vers.
9.e Période.
reste, ou je vais mou - rir
reste, ou je vais mou.

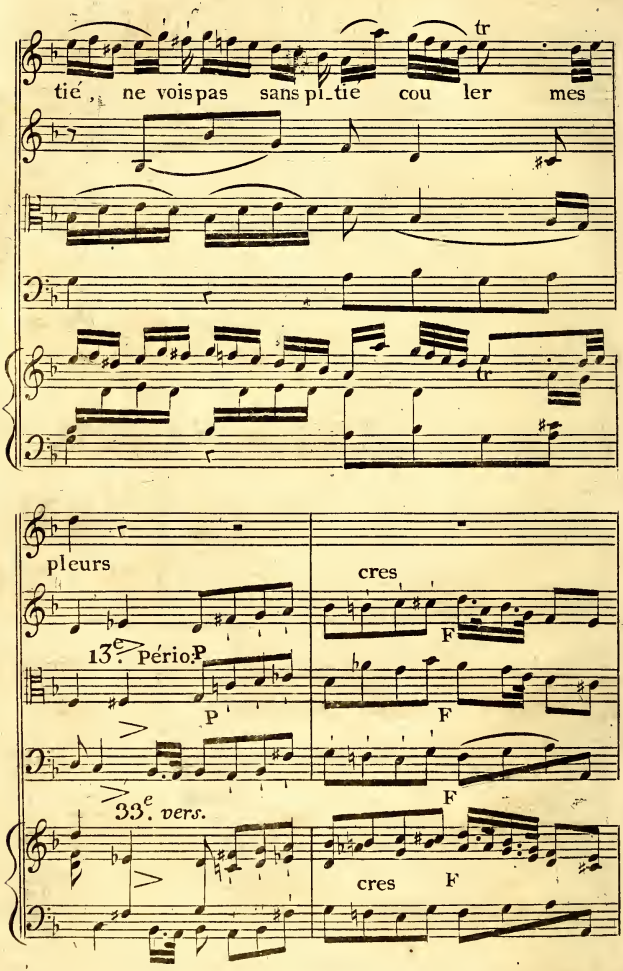

---rir reste ou je vais mou---rir ar----rête, ar----
24e. vers.
---rête, ou je vais mou--rir je t'en
tr
10e. Période.
25e. vers.
tr

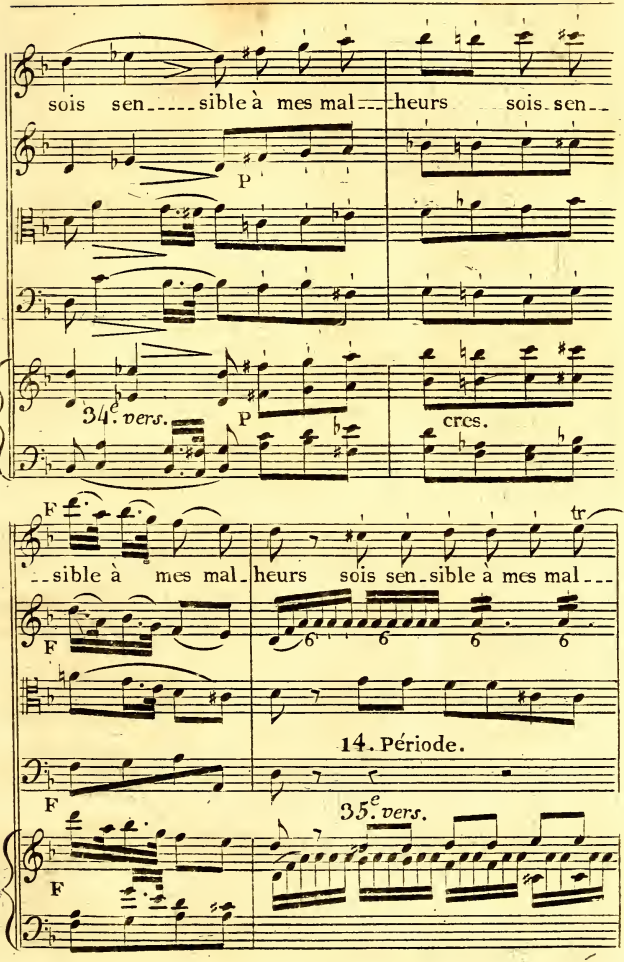

pri___e ! je t'en pri__e ! si je te
11.e Période
F tr F
26.e vers.
27.e vers.
tr
à l'octave 8
perds je vais mou____rir si je te
28.e vers.
29.e v.
30.e vers.

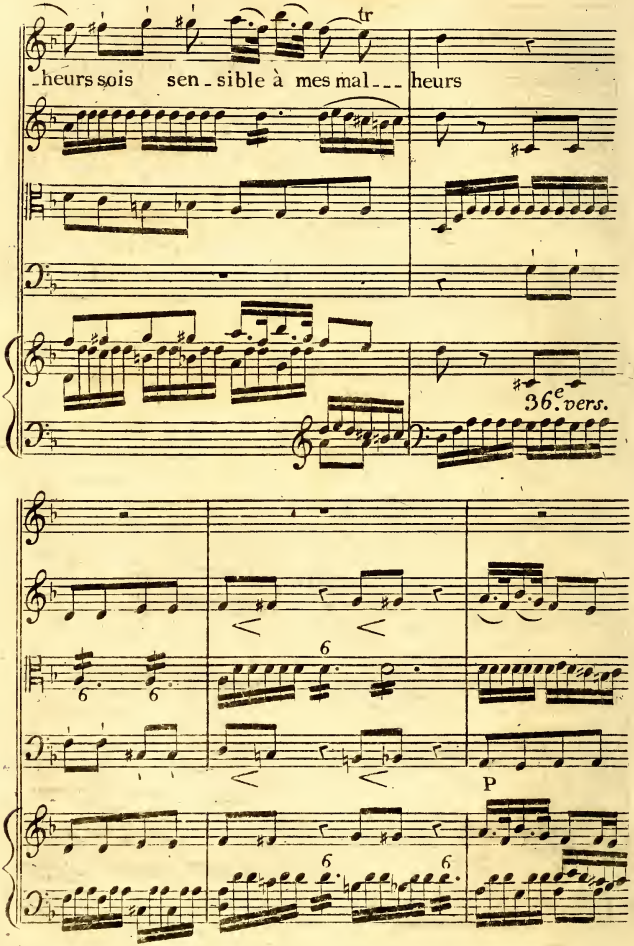

perds, si je te perds je vais mou---
--rir. Ah si jamais pour toi
12e. Période.
31e. vers.
8
8

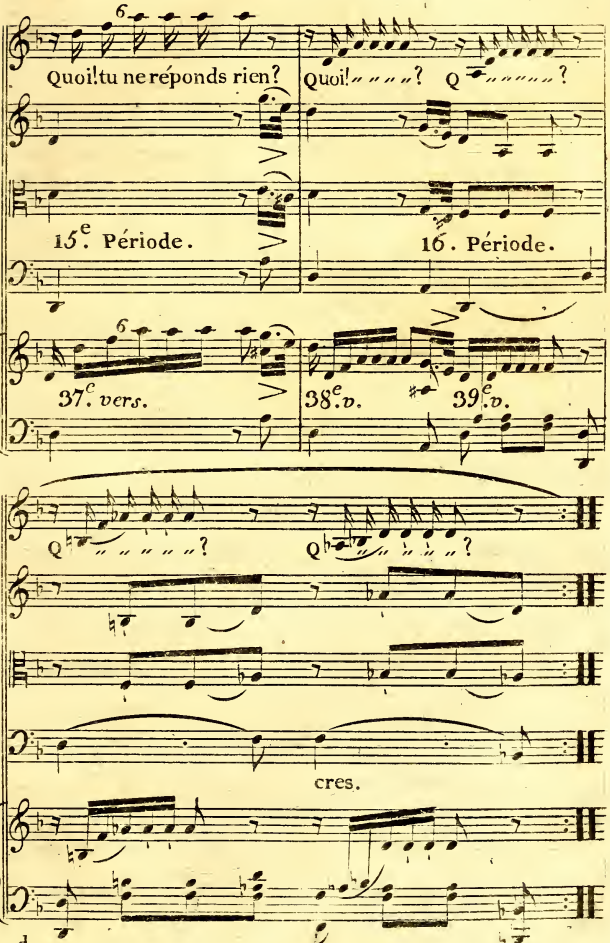

j'eus quel--que char mes viens ta----
rir viens ta--rir mes pleurs. Ah! si jam[s] Di
cres.
32e vers.

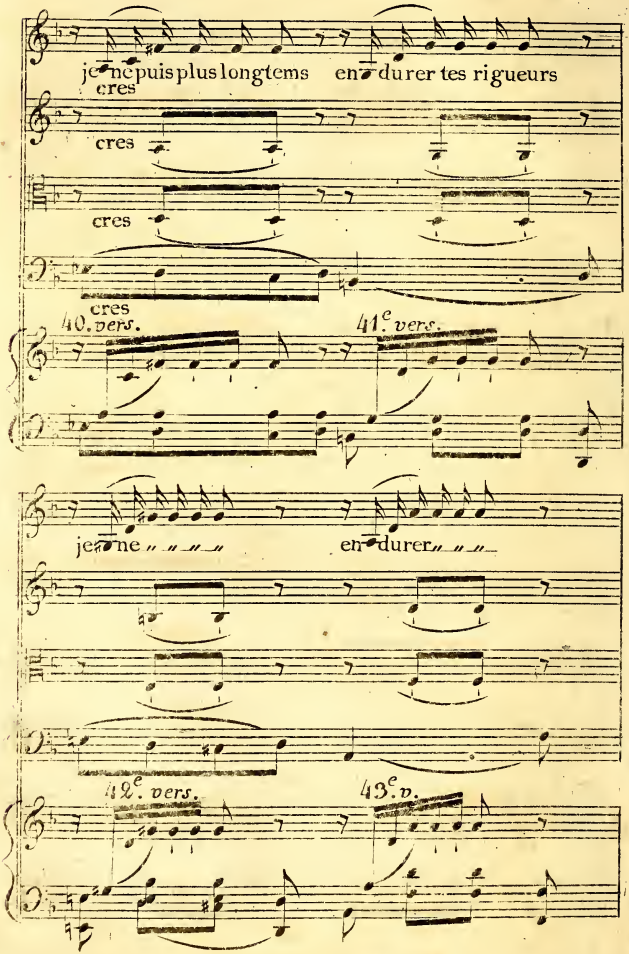

--don eût pour toi quelques
charmes ne vois pas sans pi--

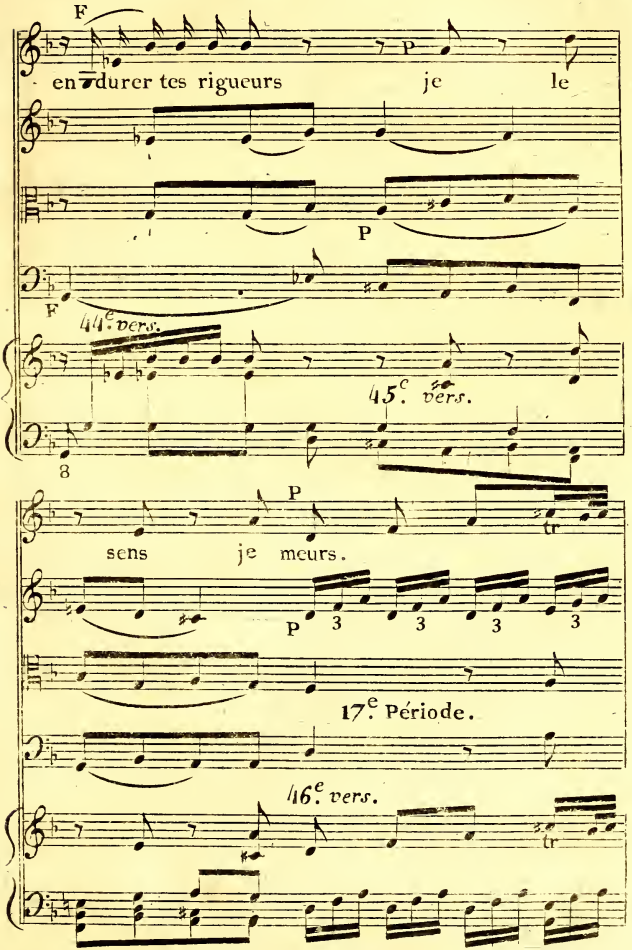

tr
tié, ne vois pas sans pi_tie cou ler mes
tr
pleurs
cres
F
13.e Périod.
P
P
F
F
33.e vers.
cres
F


sois sen_____sible à mes mal___heurs sois sen__
P
34.e vers.
P
cres.
F
tr
__sible à mes mal_heurs sois sen_sible à mes mal___
F
6 6 6 6
14. Période.
F
35.e vers.
F

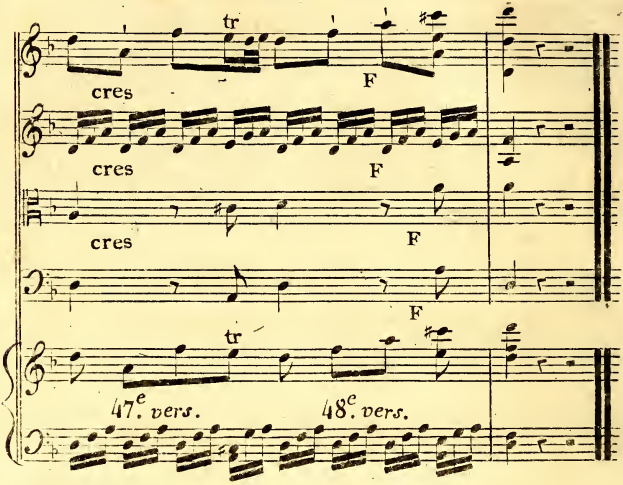

tr
heurs sois sen - sible à mes mal - - - heurs
36.e vers.
6
6
6
P
6
6


Quoi! tu ne réponds rien?
Quoi!
15.e Période.
16. Période.
37.e vers.
38.e v.
39.e v.
cres.


je ne puis plus longtems en durer tes rigueurs
cres
cres
cres
cres
40. vers.
41.e vers.
je ne
en durer
42.e vers.
43.e v.


F
endurer tes rigueurs
P
je
le
P
F
44.e vers.
45.e vers.
8
P
tr
sens
je meurs.
P
3
3
3
3
17.e Période.
46.e vers.
tr

Suite du Chapitre et PLANCHE 30.



RÈGLE DE L'OCTAVE.

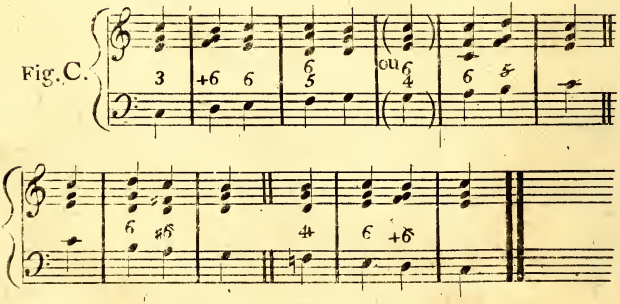
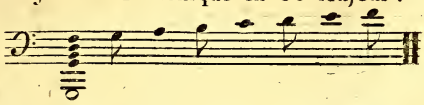


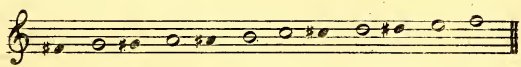
Planche 31.

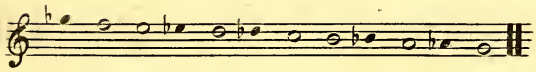
SYSTÊME Musical de la nature, produit par la Dominante du Ton.

Système Diatonique en Ut Majeur.

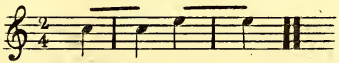
A 

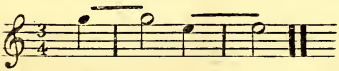
Système Chromatique en Ut Majeur.

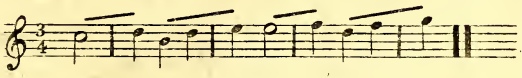


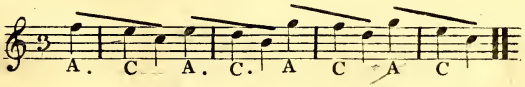


PROPOSITIONS

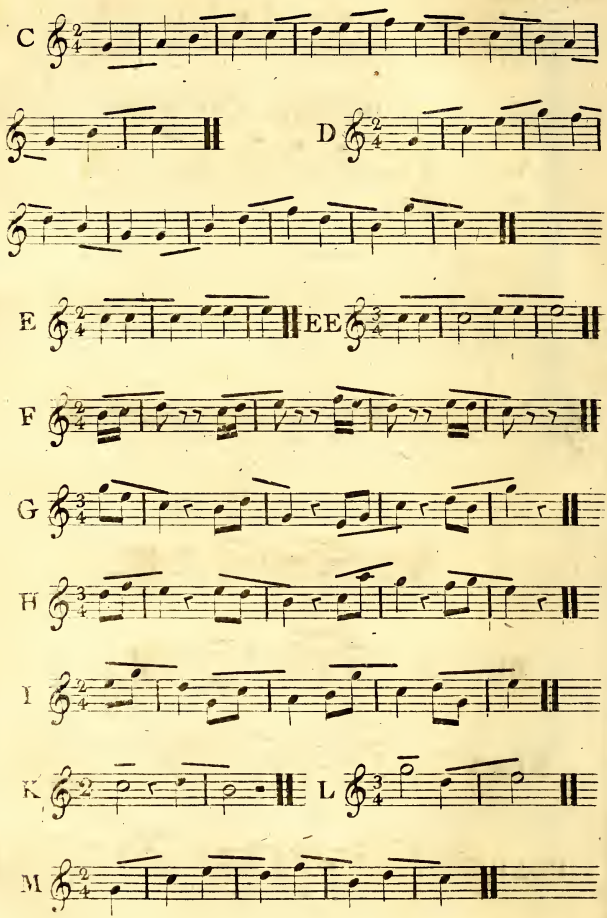
B 

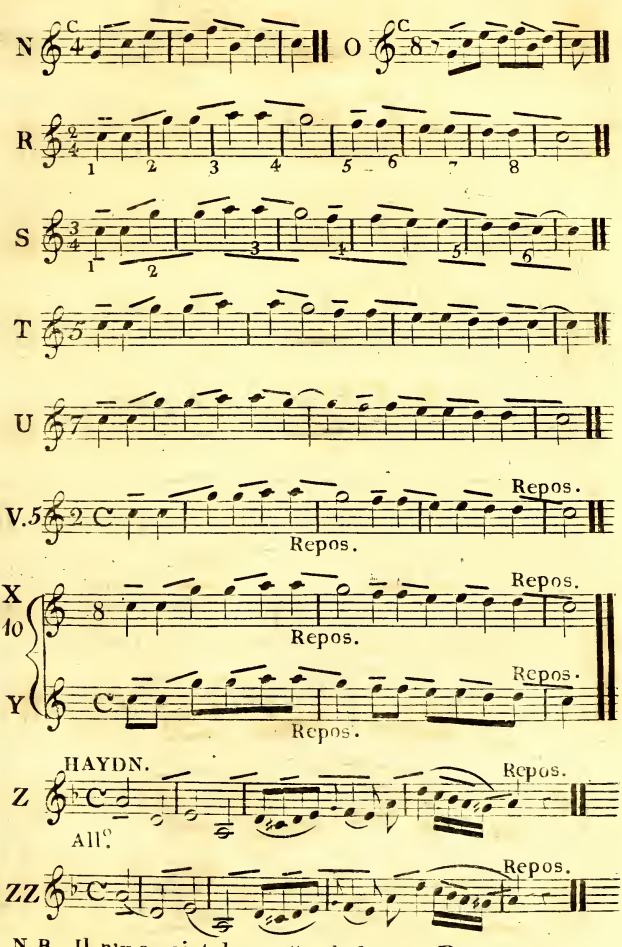
BB 

BBB 

BBBB 

Suite du Chapitre et PLANCHE 31.

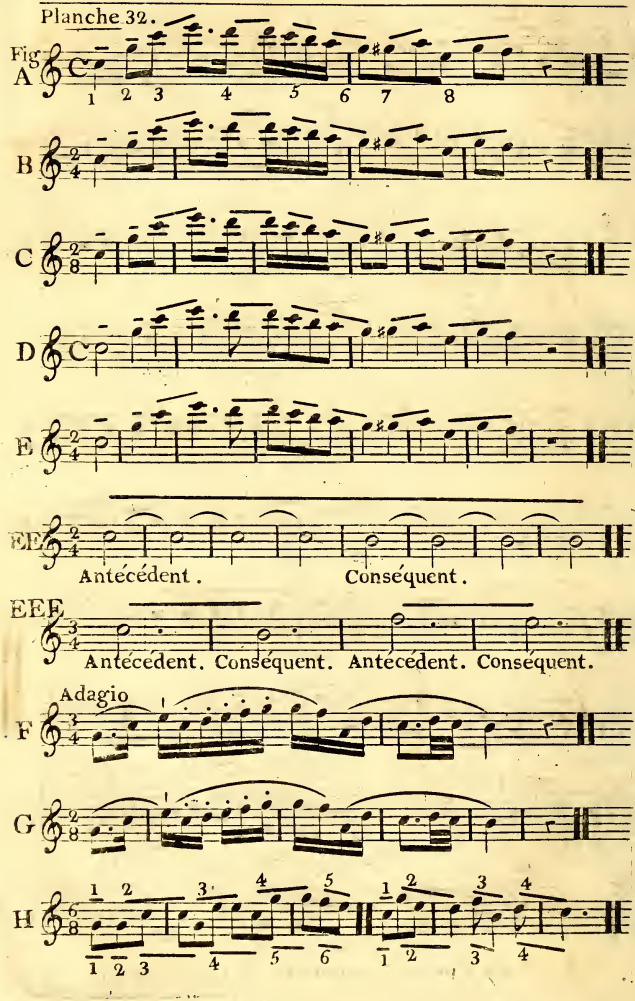


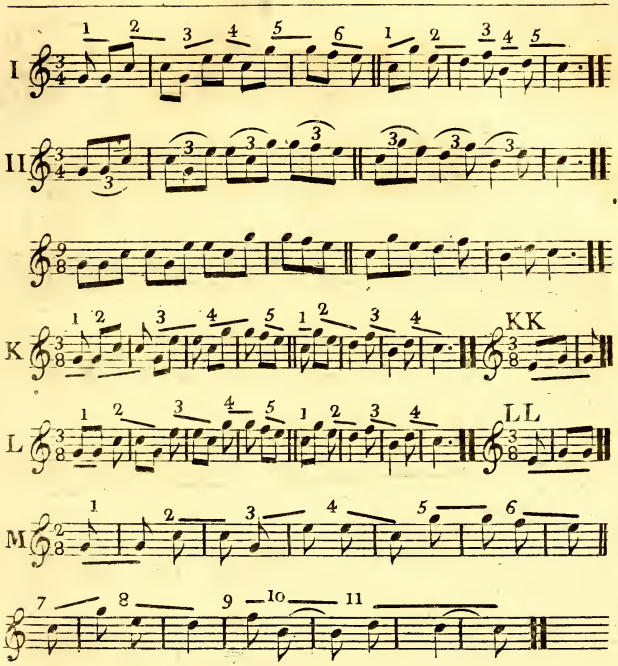


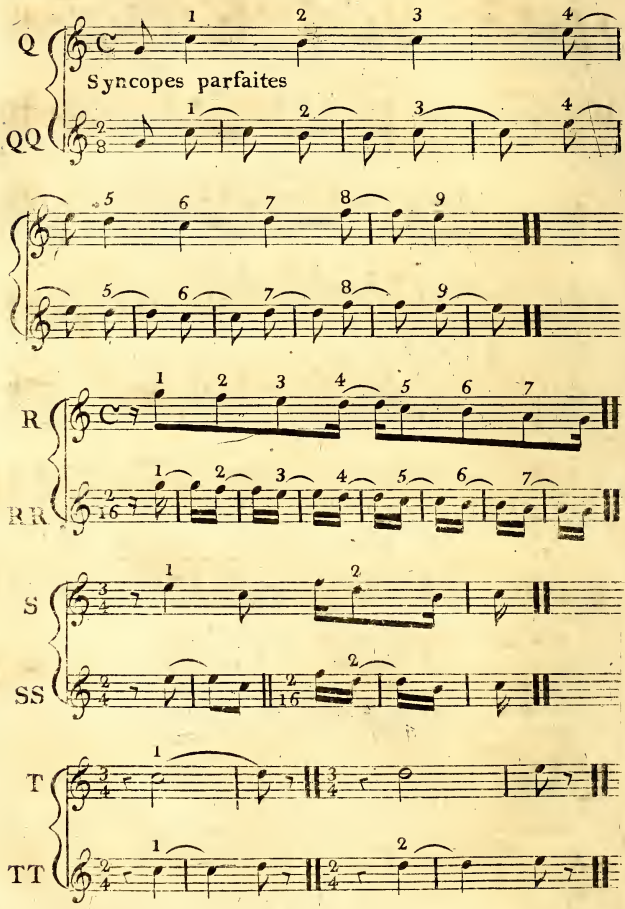
N.B. Il n'y a point dans cette Pl. de fig. P & Q.

Chapitre et Planche 32.

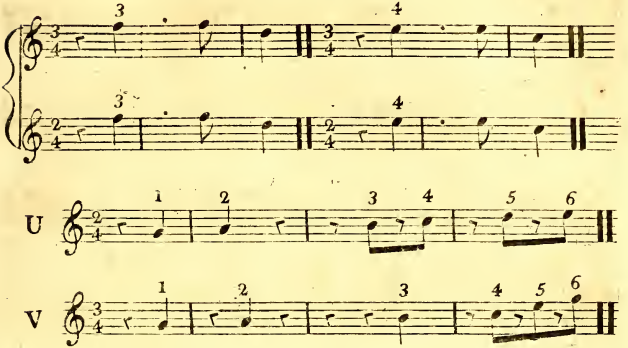
Planche 32.



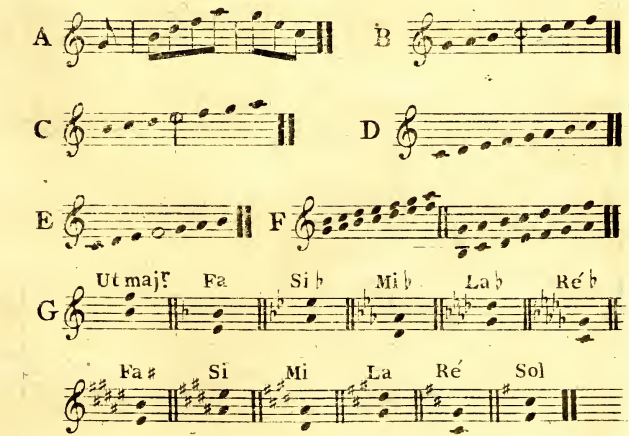

I
II
K
KK
L
LL
M
N
Mesure à deux tems égaux.
O
Mesure à deux tems inégaux. Le 1.r moitié plus court que le 2.d
P
Mesure à deux tems inégaux. Le 1.r moitié plus long que le 2.d

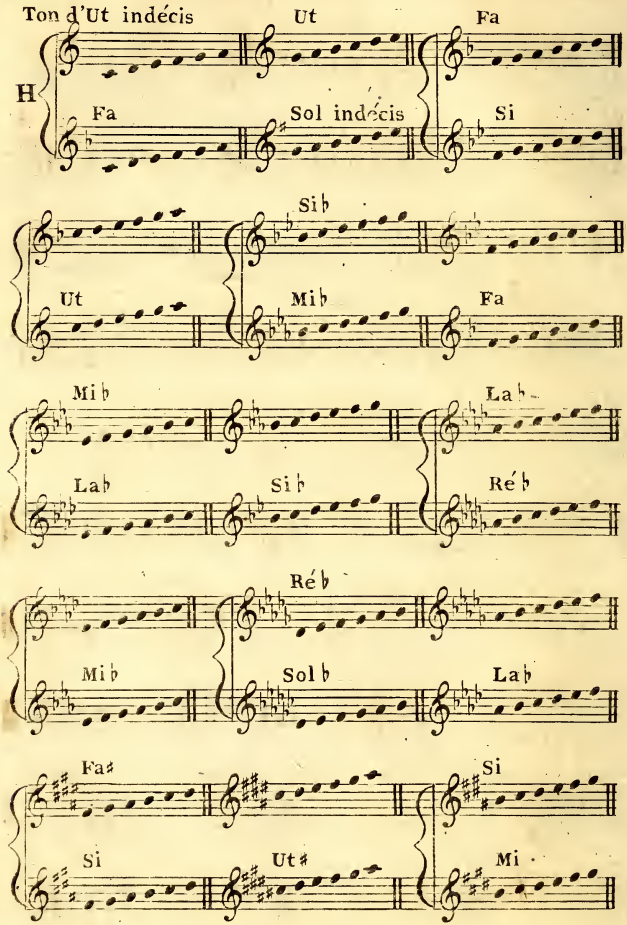

Q
QQ
Syncopes parfaites
R
RR
S
SS
T
TT

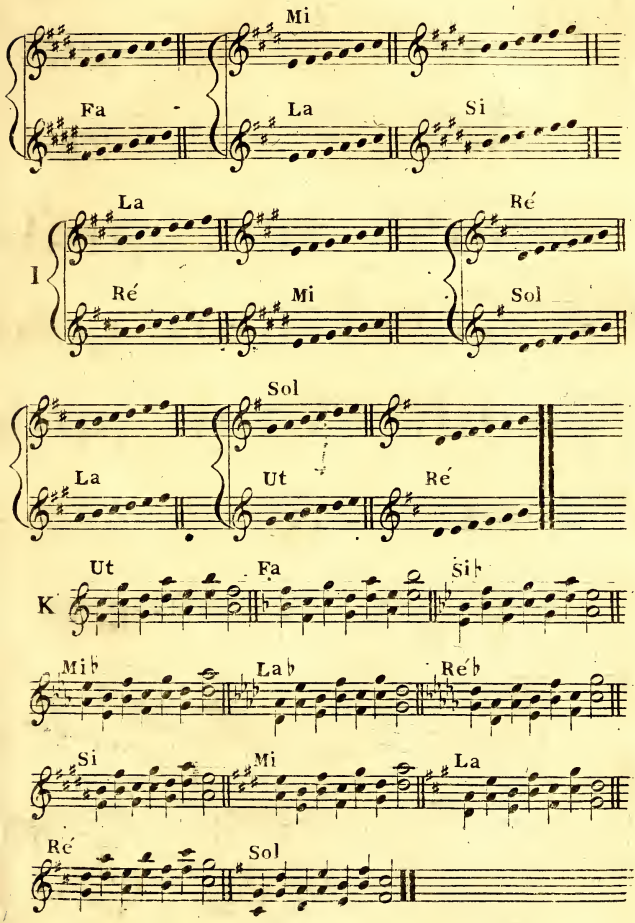
Suite du Chapitre et PLANCHE 32.

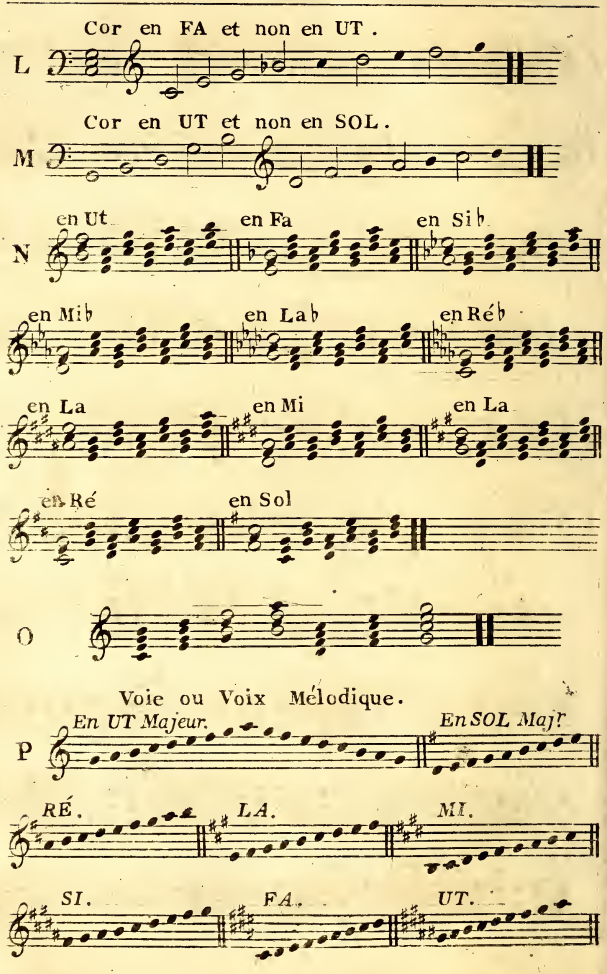


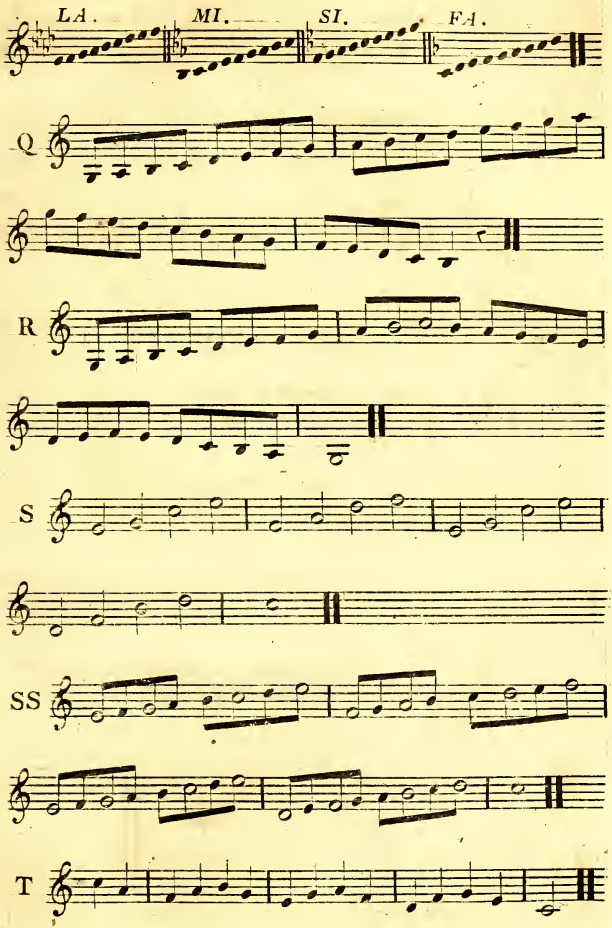
CHAPITRE ET PLANCHE 33.

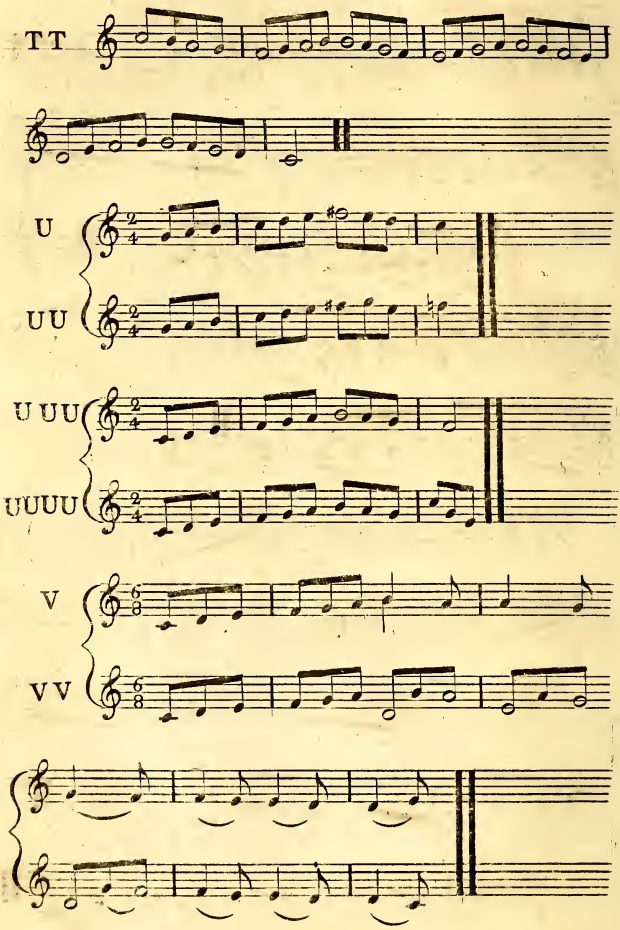


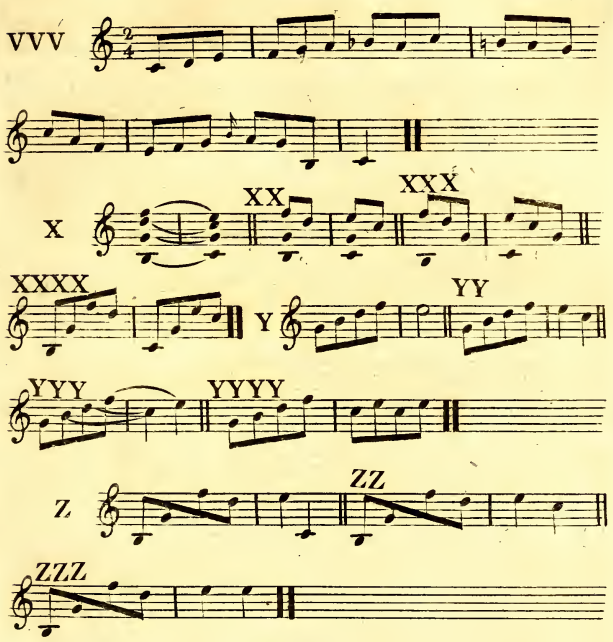

Ton d'Ut indécis
Ut
Fa
H
Fa
Sol indécis
Si
Si♭
Ut
Mi♭
Fa
Mi♭
La♭
La♭
Si♭
Ré♭
Ré♭
Mi♭
Sol♭
La♭
Fa♯
Si
Si
Ut♯
Mi


Mi
Fa
La
Si
I
La
Ré
Ré
Mi
Sol
Sol
La
Ut
Ré
K
Ut
Fa
Si♭
Mi♭
La♭
Ré♭
Si
Mi
La
Ré
Sol


Cor en FA et non en UT.
L
Cor en UT et non en SOL.
M
en Ut
en Fa
en Si b
N
en Mi b
en La b
en Ré b
en La
en Mi
en La
en Ré
en Sol
O
Voie ou Voix Mélodique.
En UT Majeur.
En SOL Majr
P
RÉ.
LA.
MI.
SI.
FA.
UT.

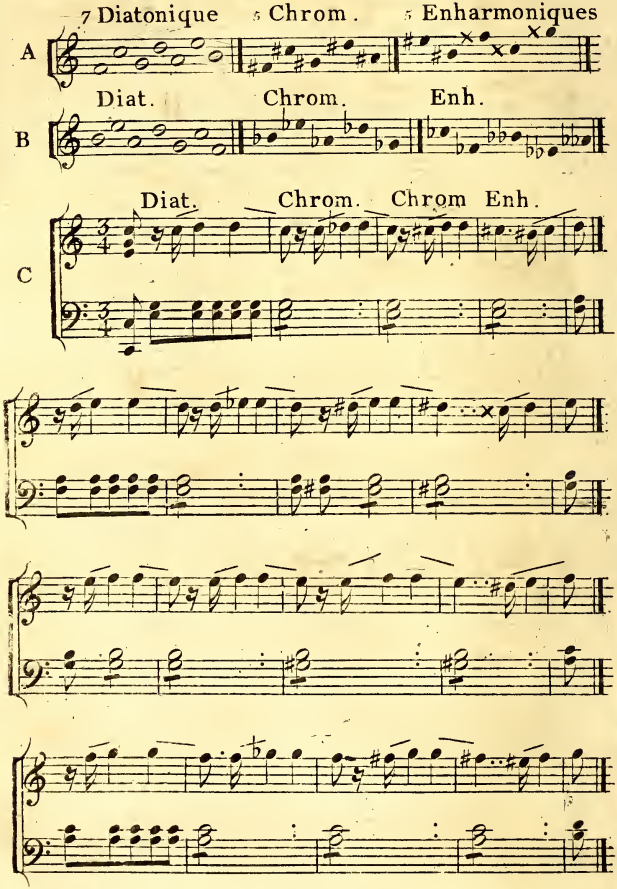

LA.
MI.
SI.
FA.
Q
R
S
SS
T

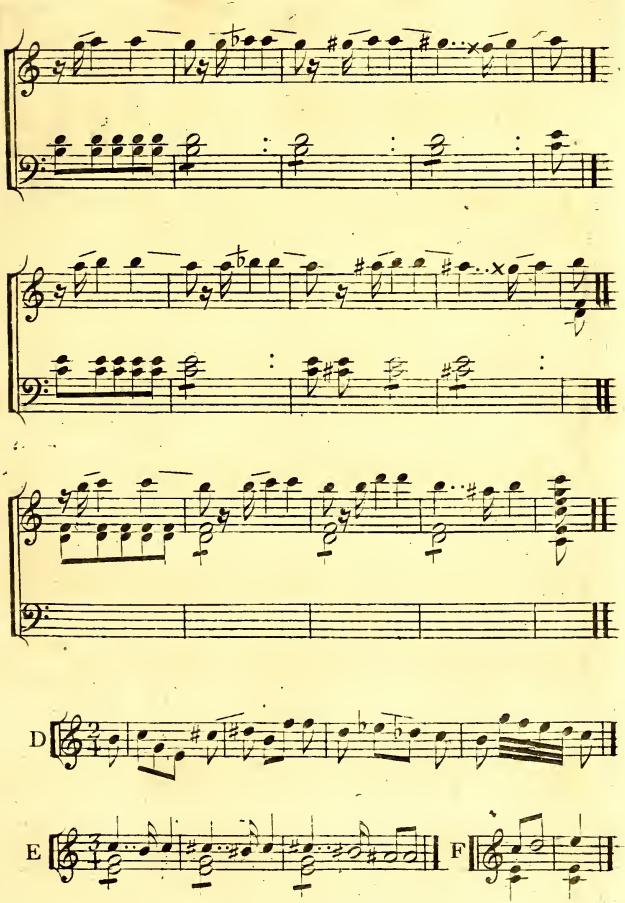

TT
U
UU
U UU
UUUU
V
VV


VVV
X
XX
XXX
XXXX
Y
YY
YYY
YYYY
Z
ZZ
ZZZ

Chapitre et PLANCHE 34

Grand Systême Musical




D
E
F

Suite de la PLANCHE 34

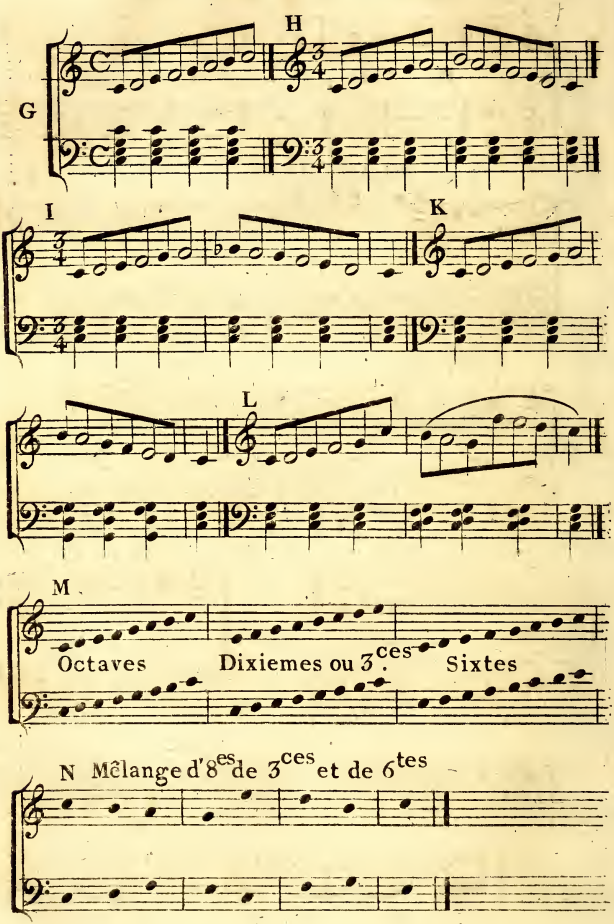


PLANCHE 35

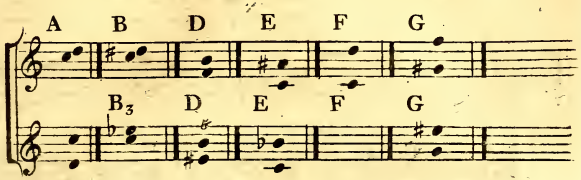
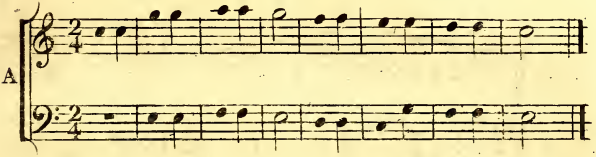
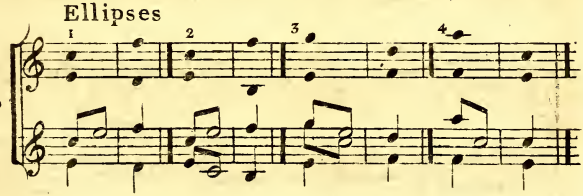
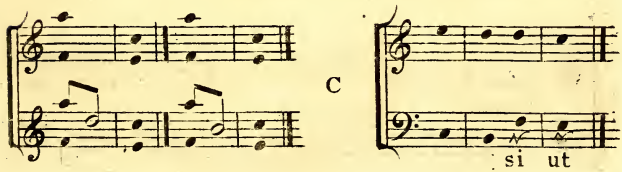
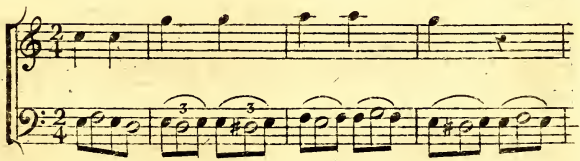


PLANCHE 36

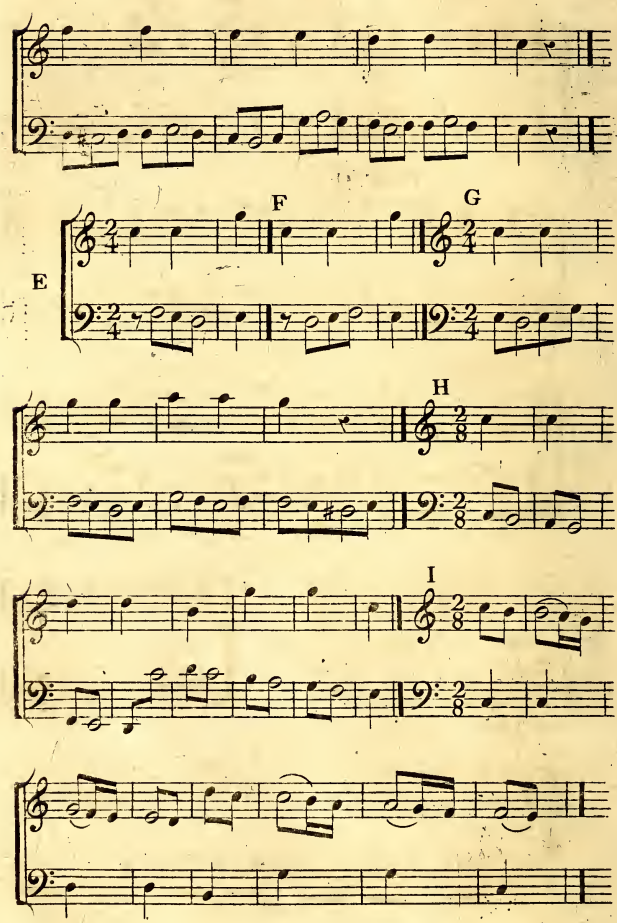




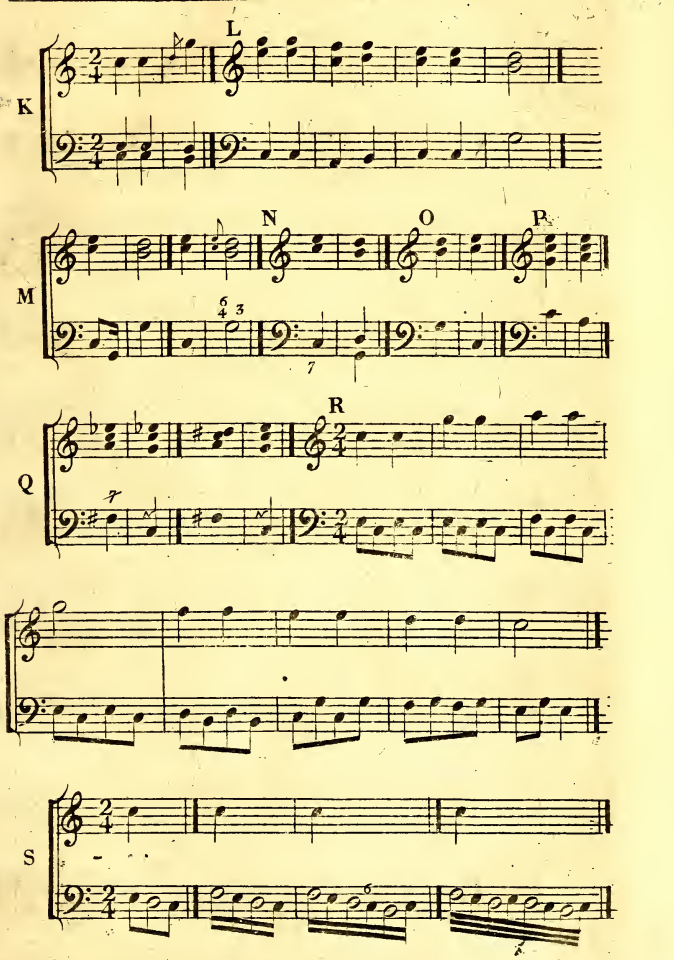




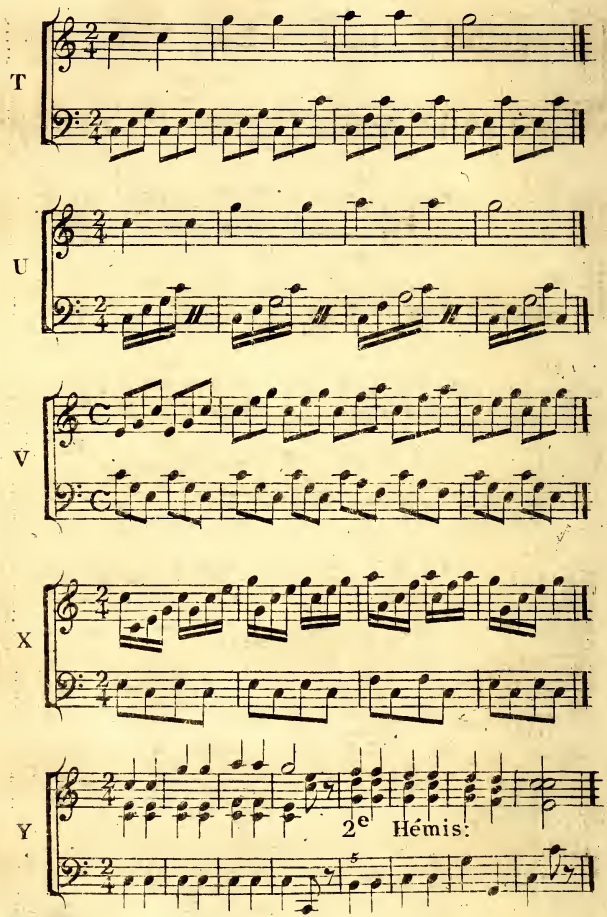
Suite de la PLANCHE 34



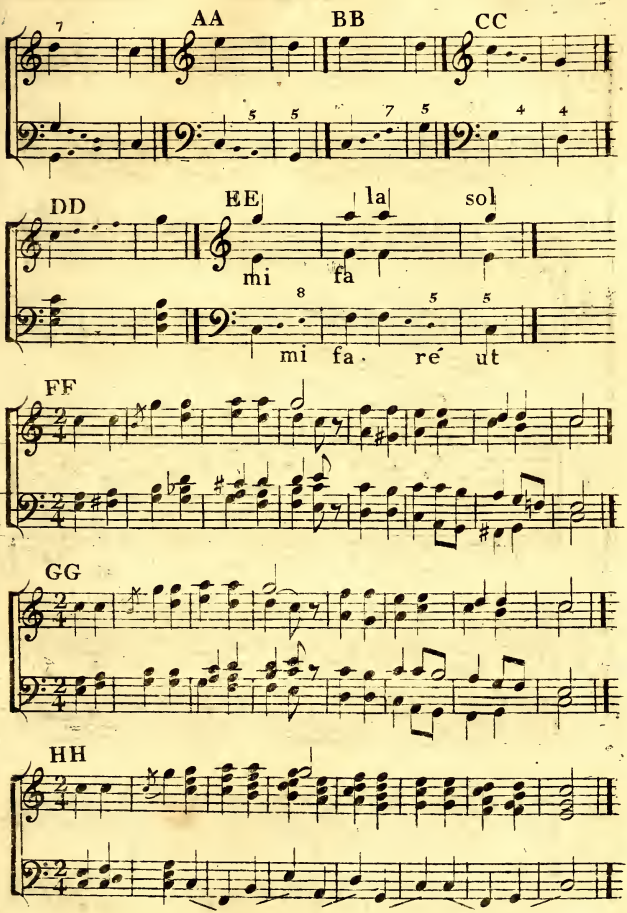
Suite de la PLANCHE



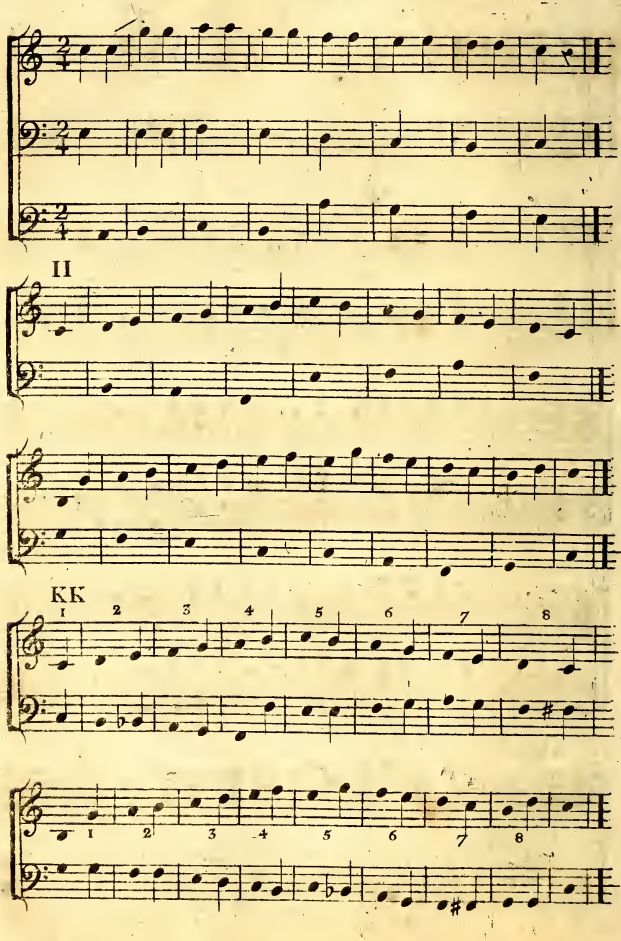
Suite de la PLANCHE 36



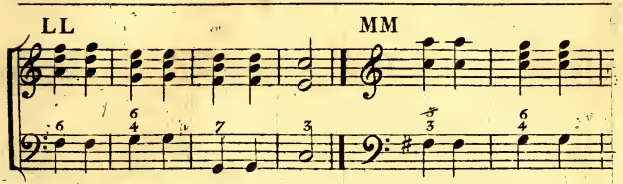
Suite de la PLANCHE 37



Suite de la PLANCHE 36



Suite de la PLANCHE *36*



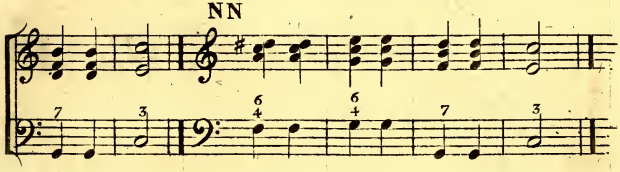
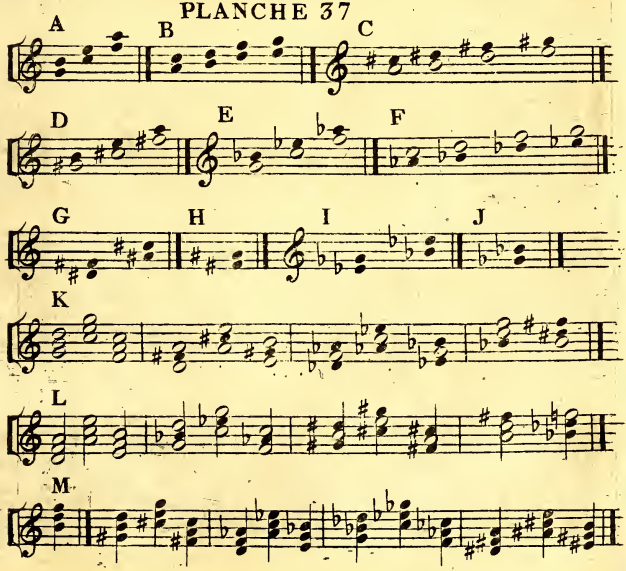
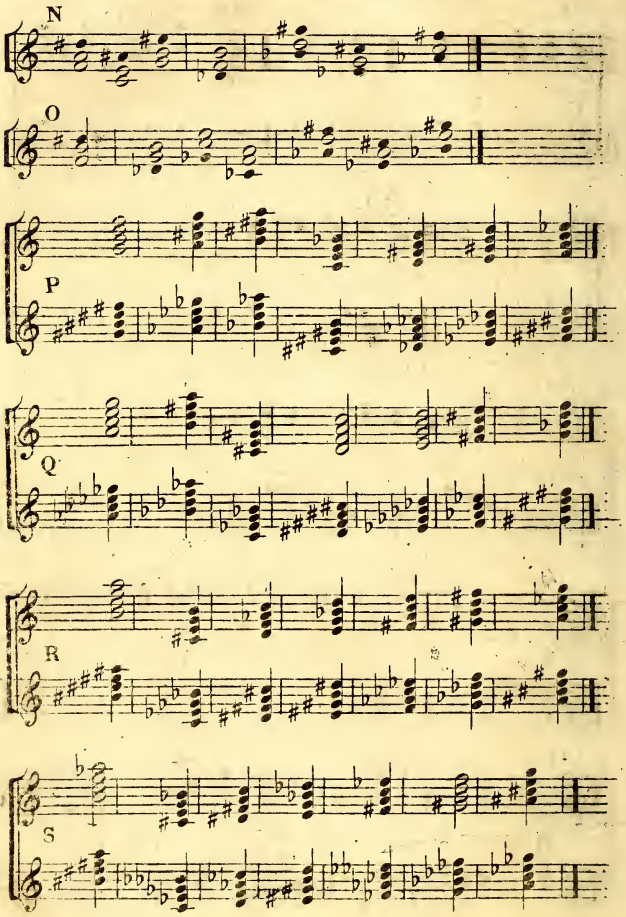


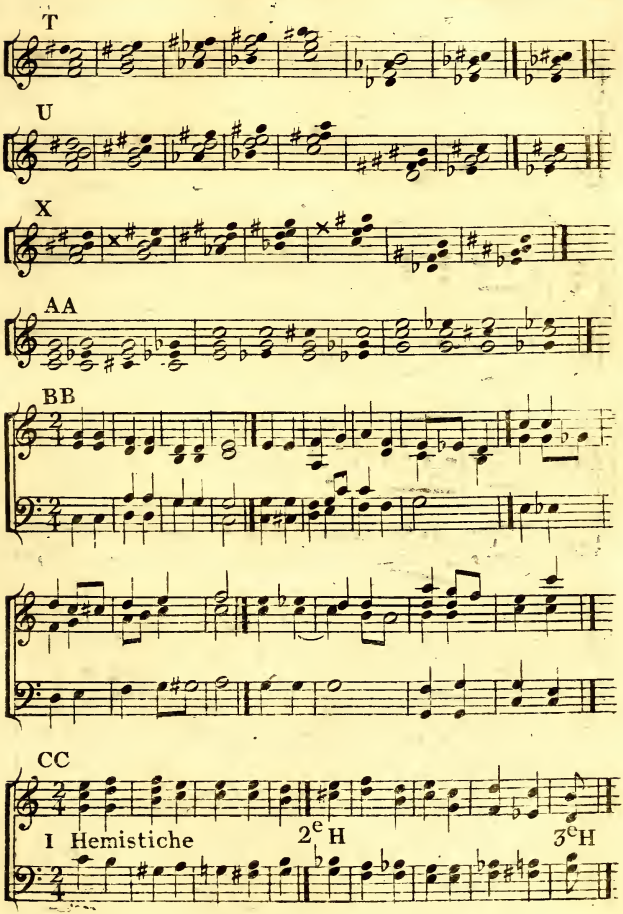
PLANCHE *37*



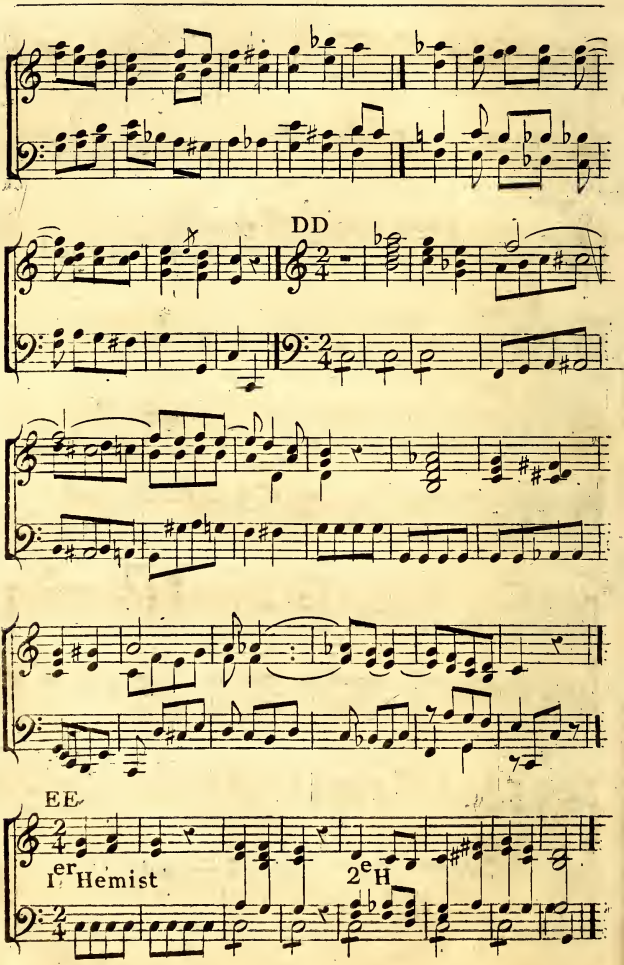
Suite de la PLANCHE 37



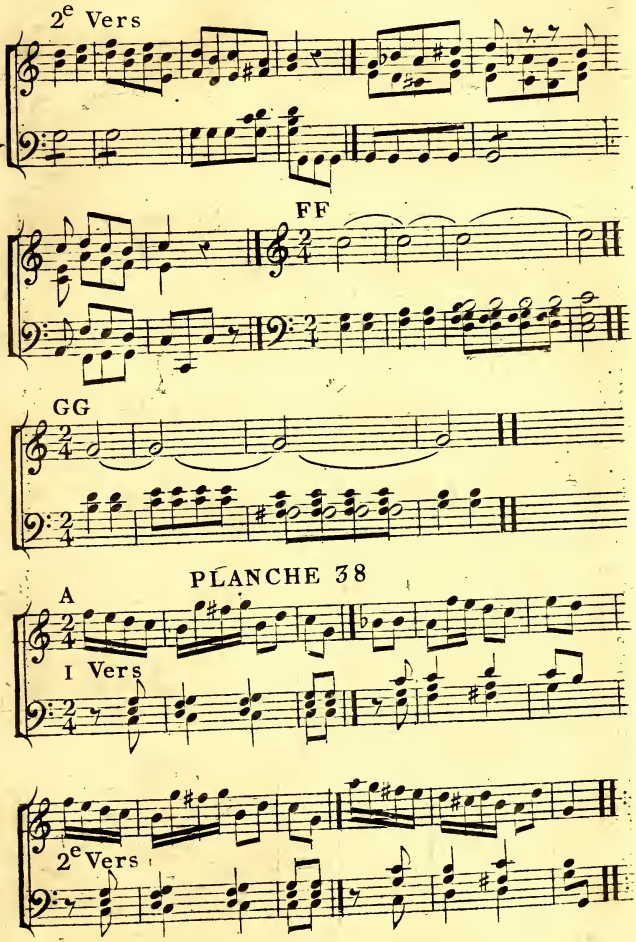
Suite de la **PLANCHE 37**



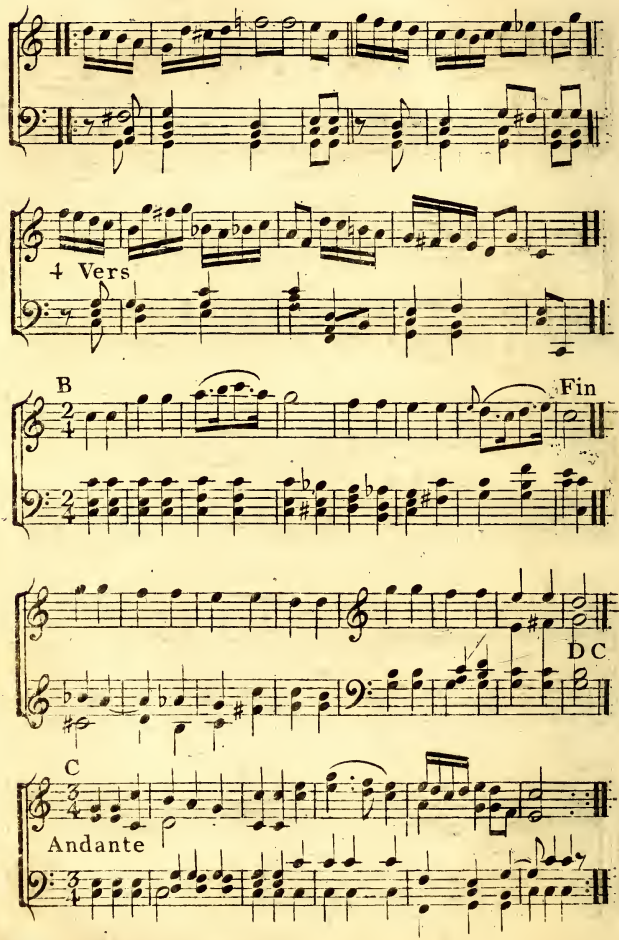
Suite de la PLANCHE 37



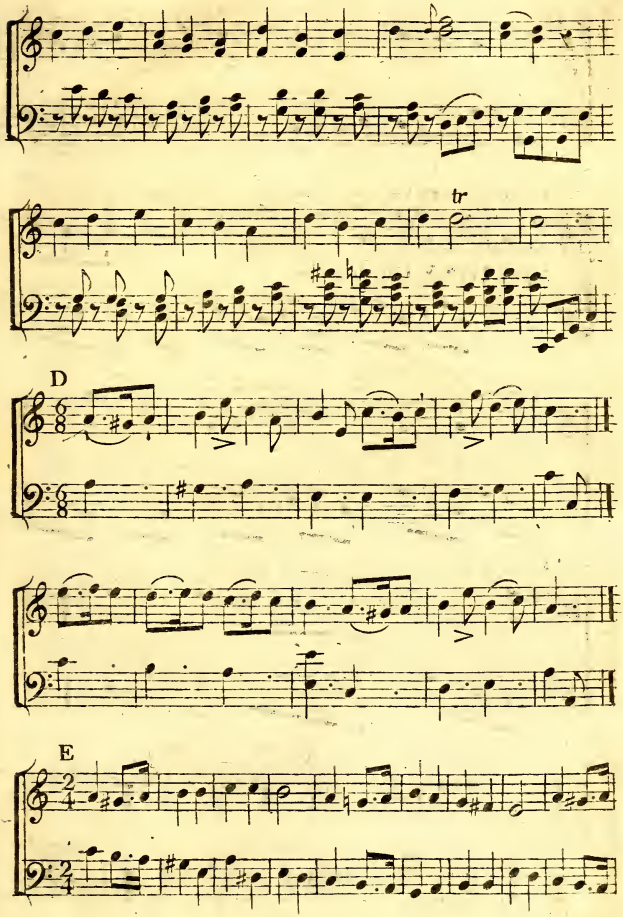
Suite de la PLANCHE 37



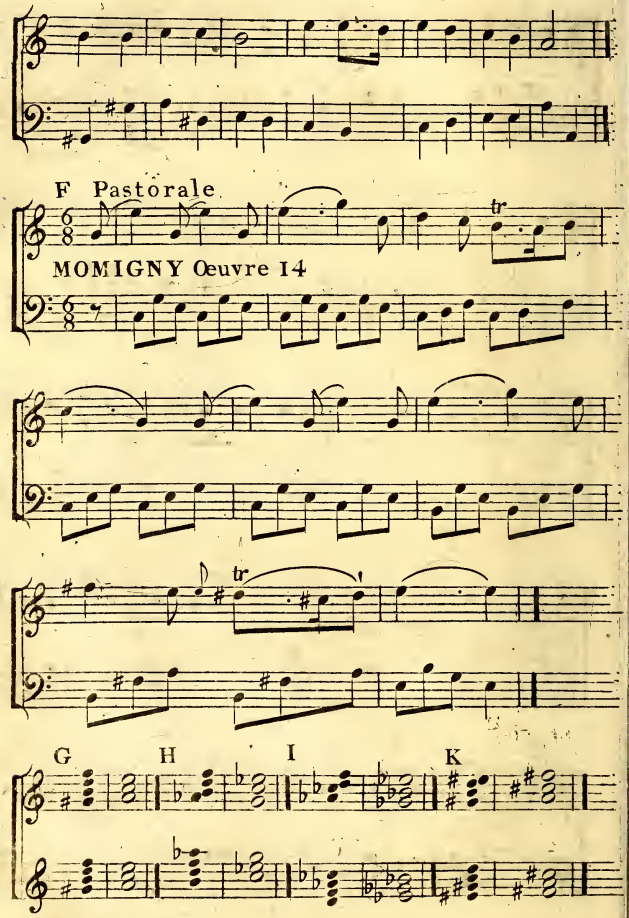
Suite de la PLANCHE 38



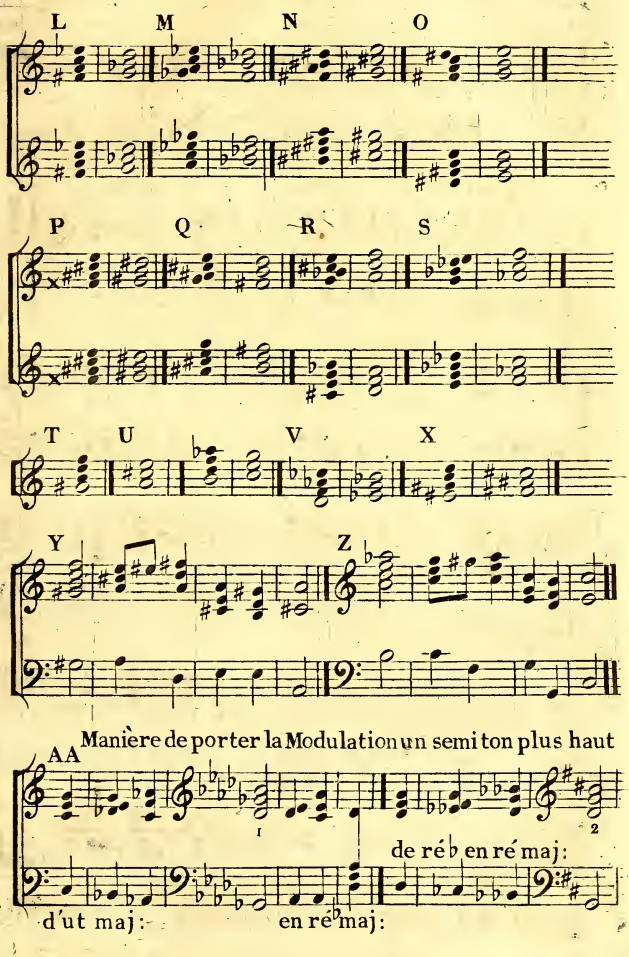
Suite de la PLANCHE 38



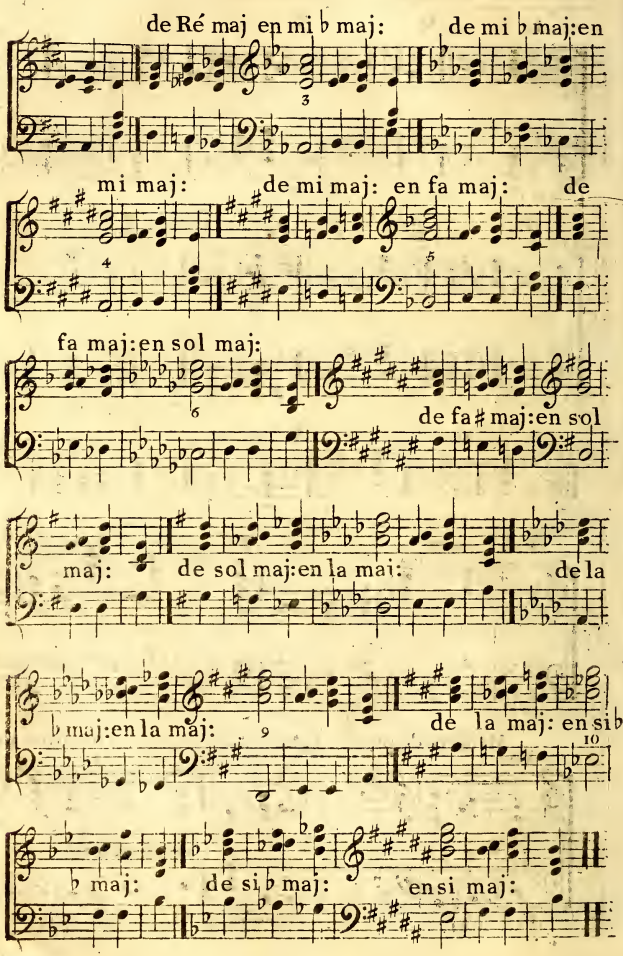
Suite de la PLANCHE 38



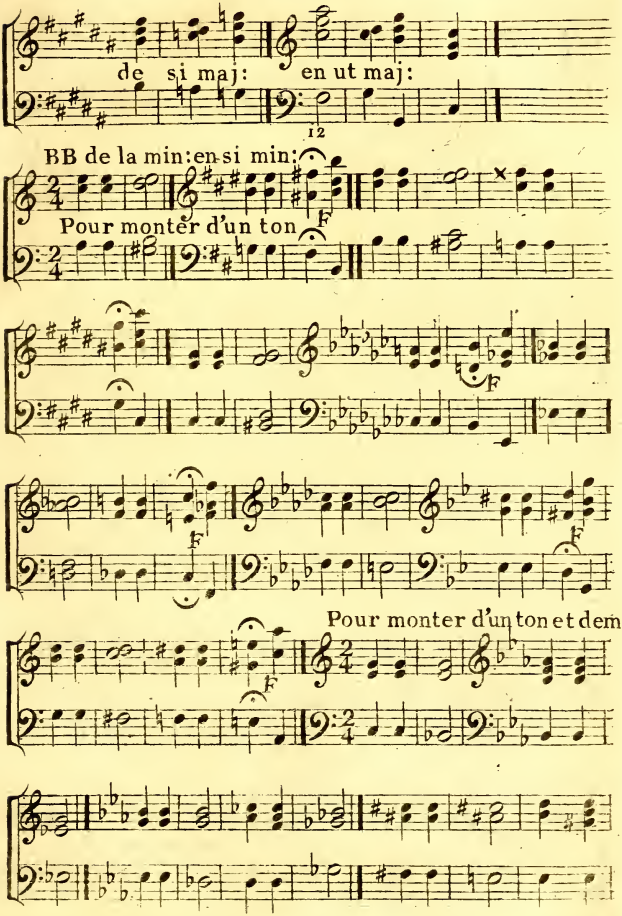
Suite de la PLANCHE 38



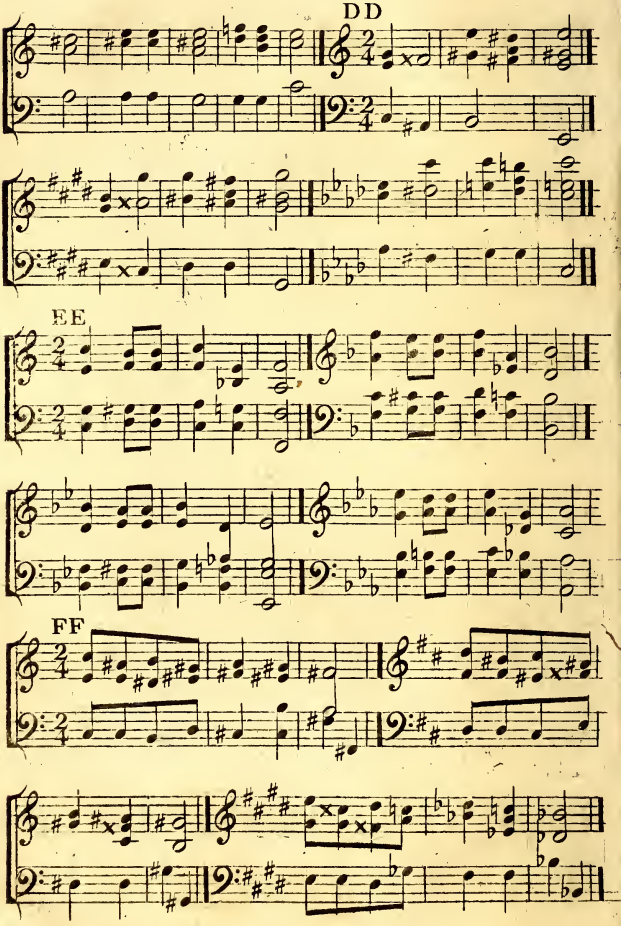
Suite de la PLANCHE 38



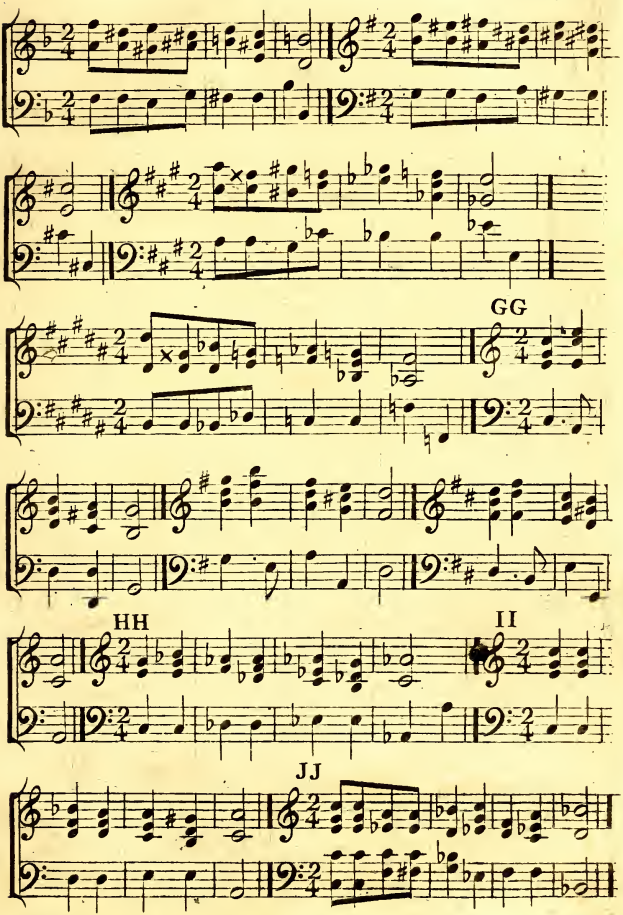
Suite de la PLANCHE 38



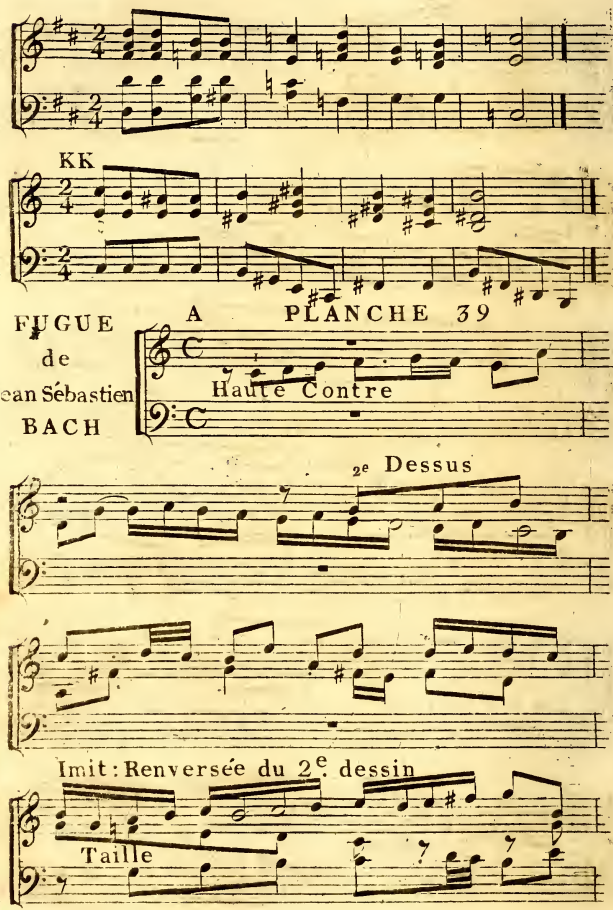
Suite de la PLANCHE 38



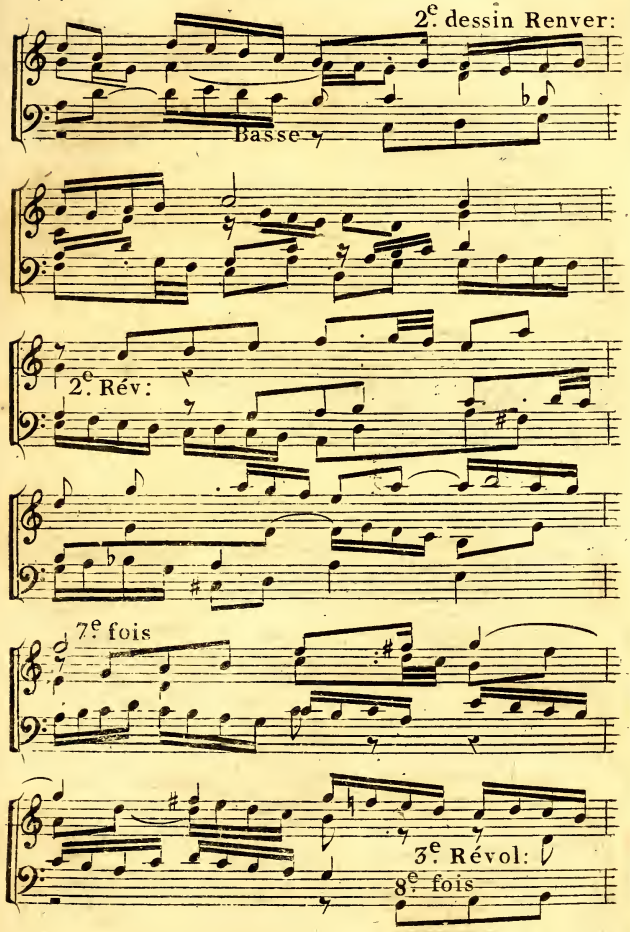
Suite de la PLANCHE 38



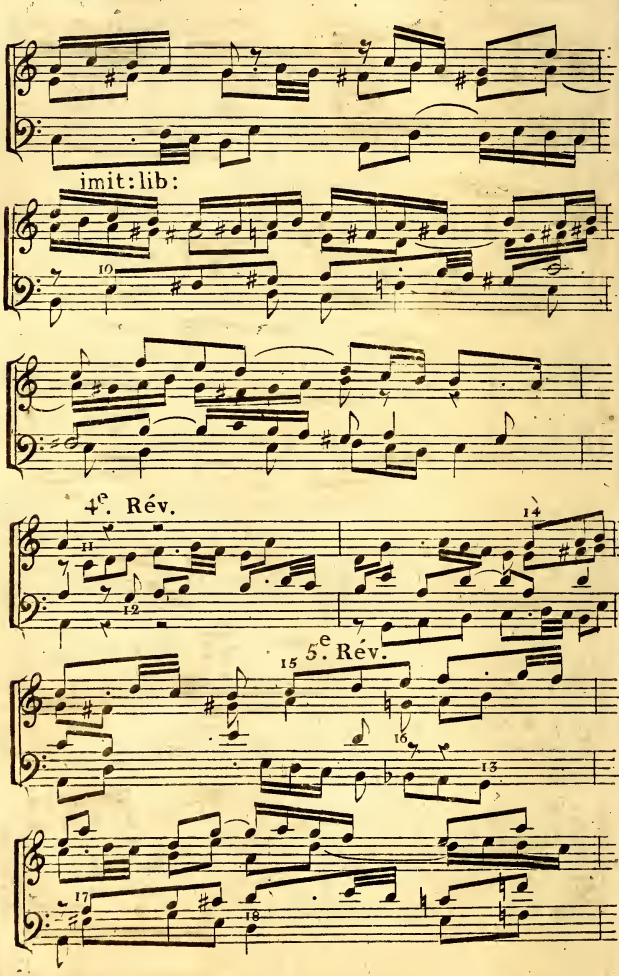
Suite de la PLANCHE 38



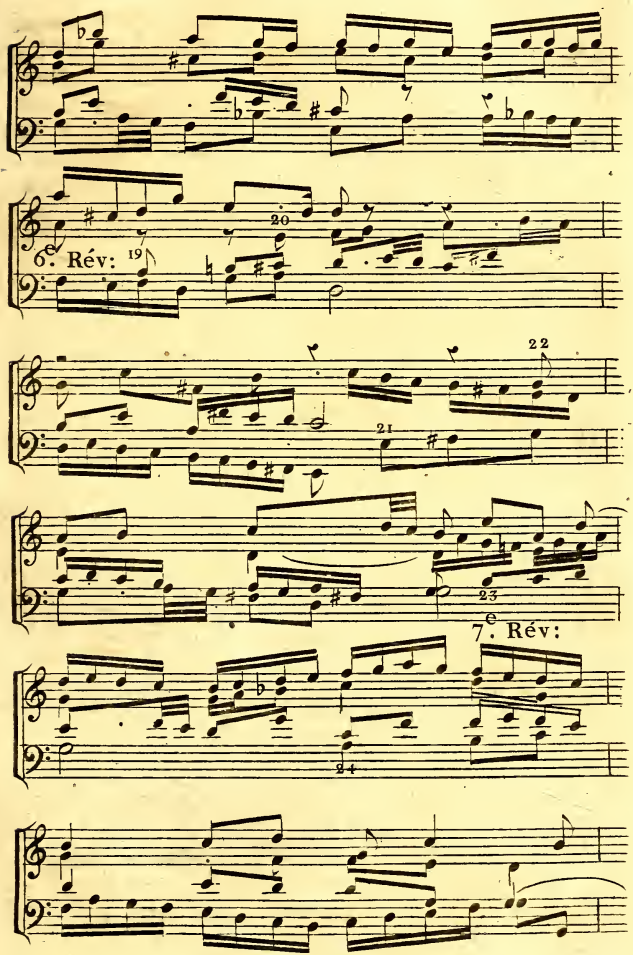
Suite de la PLANCHE 39



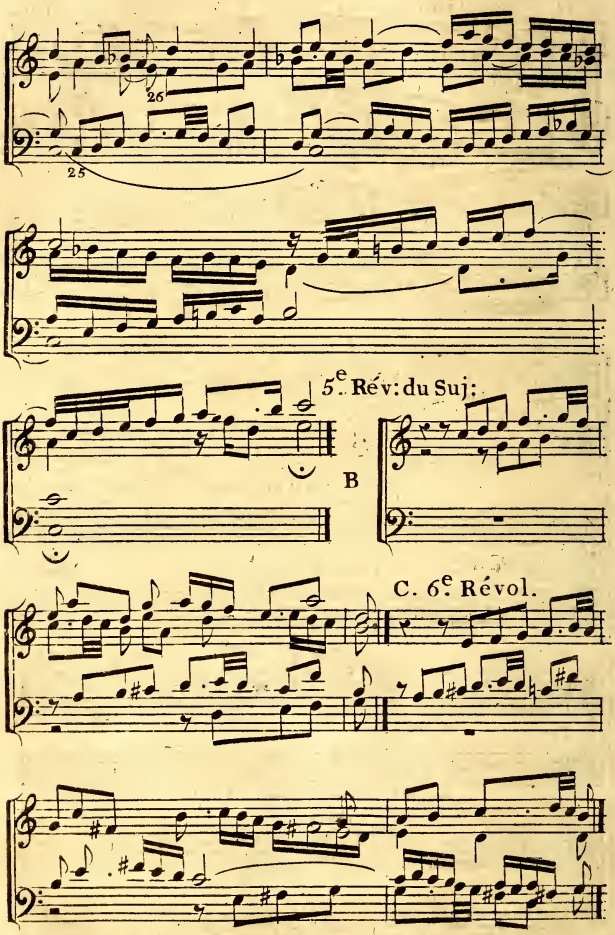
Suite de la PLANCHE 39



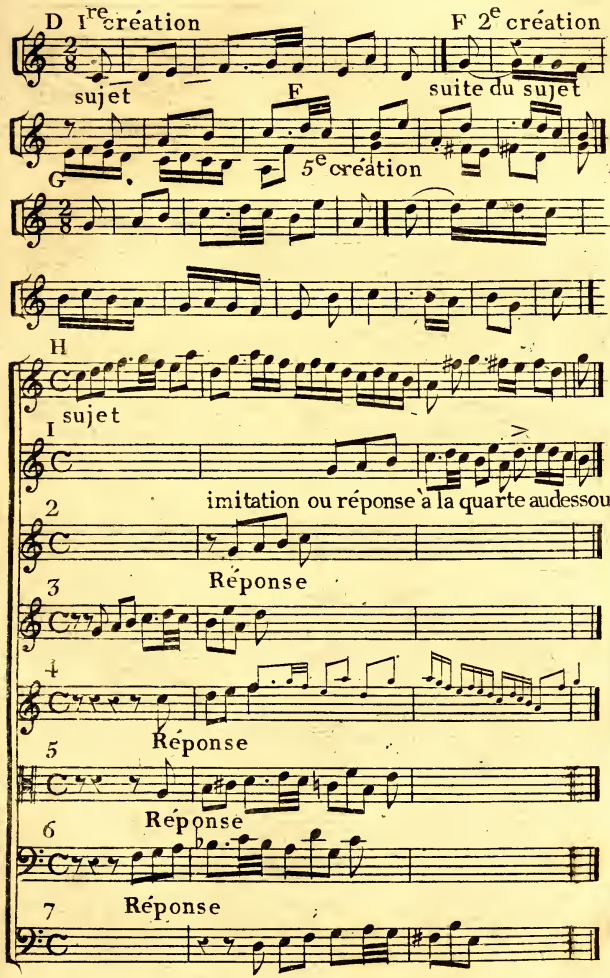
Suite de la PLANCHE 39



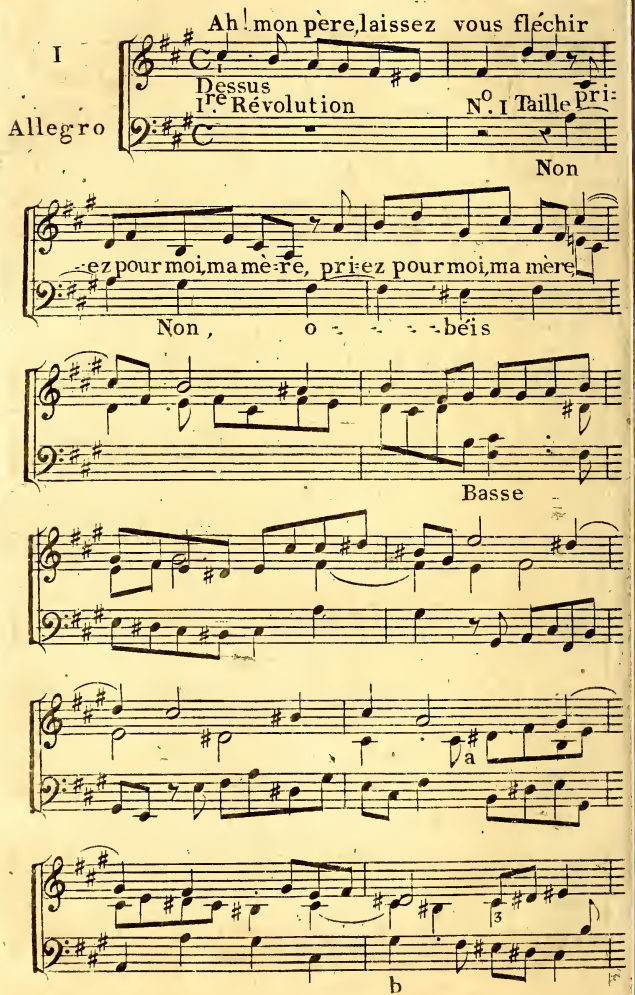
Suite de la PLANCHE 39



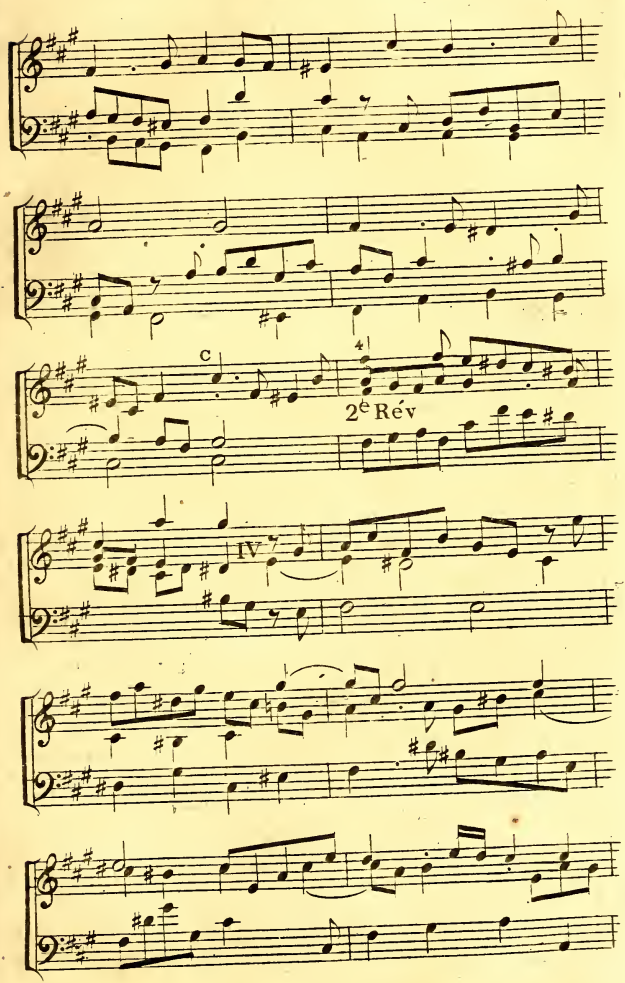
Suite de la PLANCHE 39



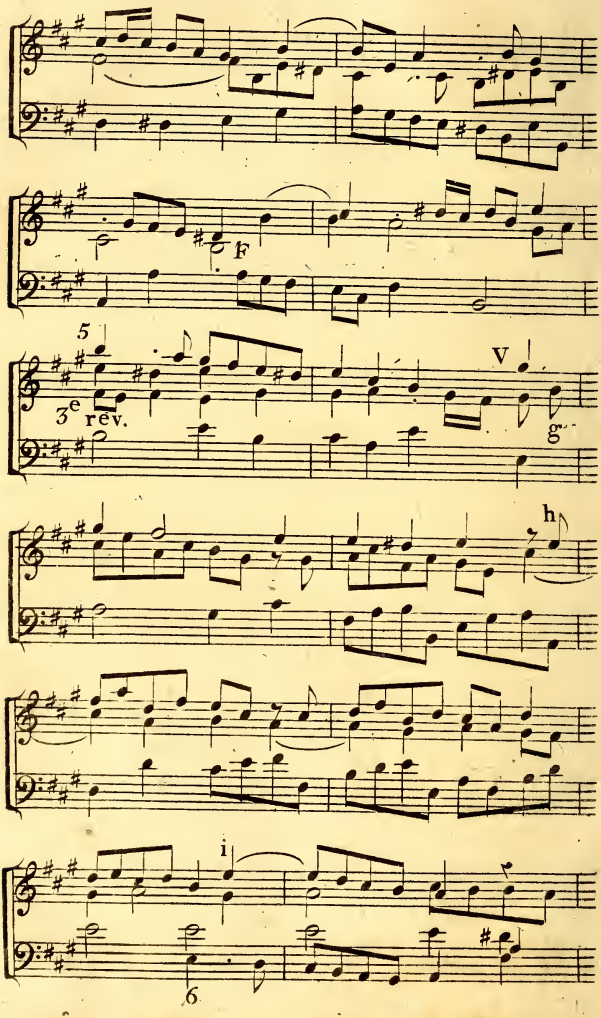
Suite de la PLANCHE 39



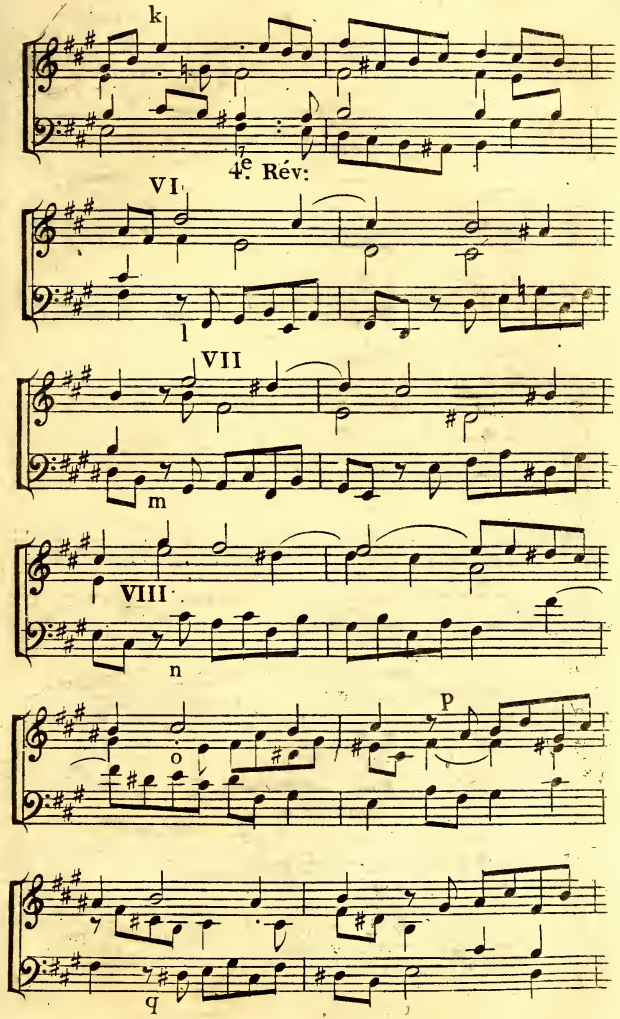
Suite de la PLANCHE 39



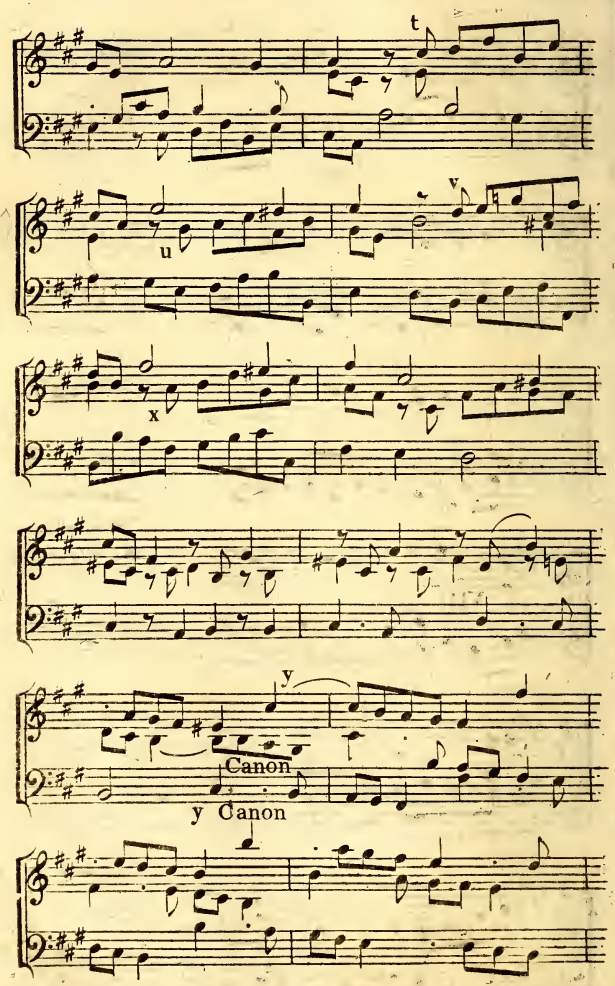
Suite de la PLANCHE 39



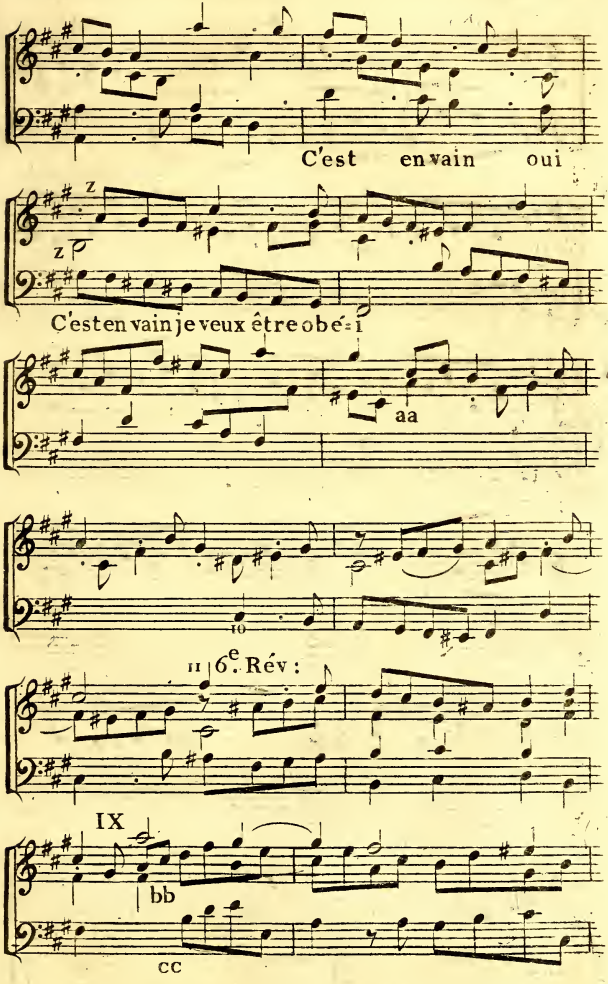
Suite de la PLANCHE 39



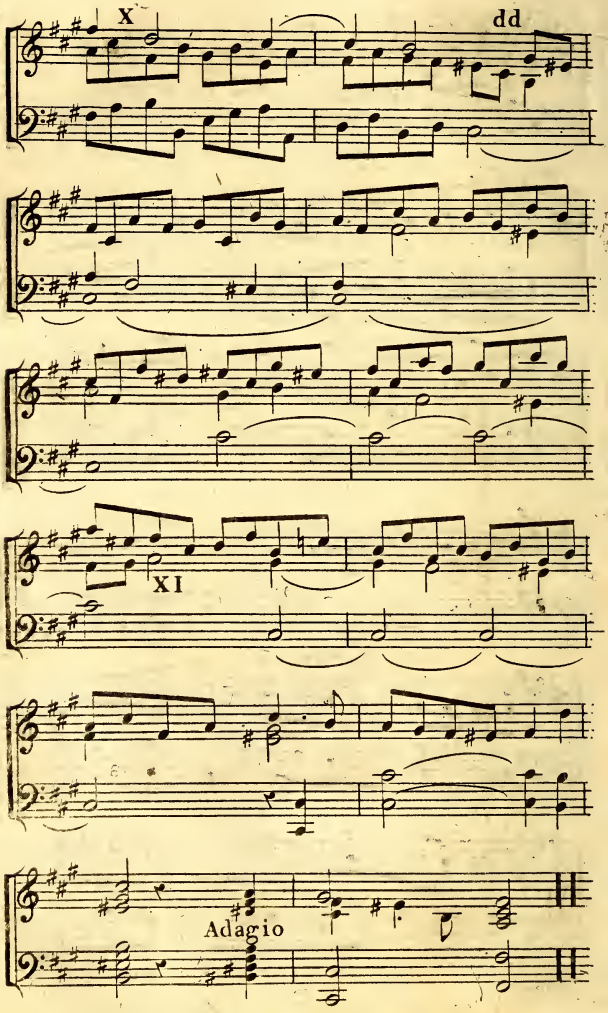
Suite de la PLANCHE 39



Suite de la PLANCHE 39



Suite de la PLANCHE 39



Suite de la PLANCHE 39

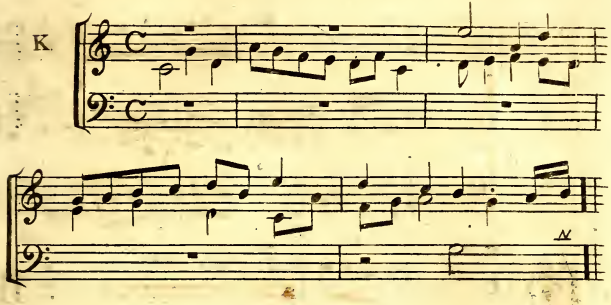
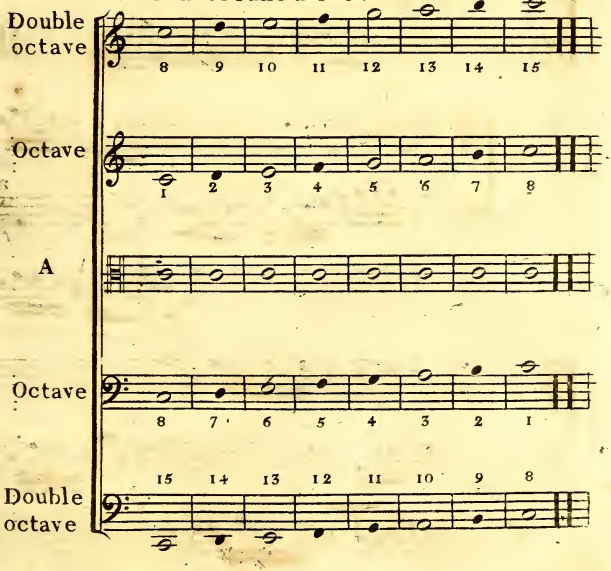
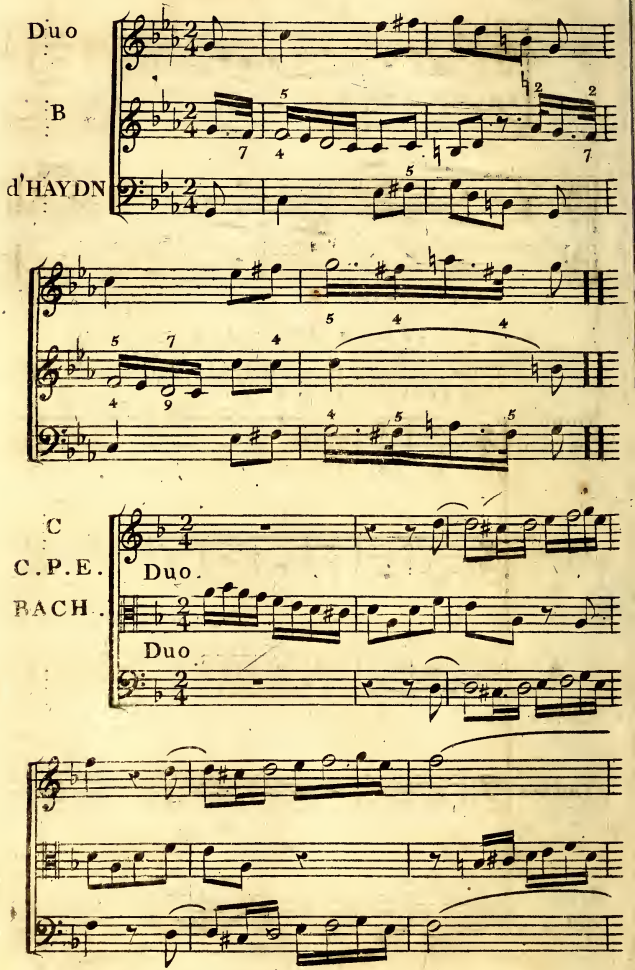


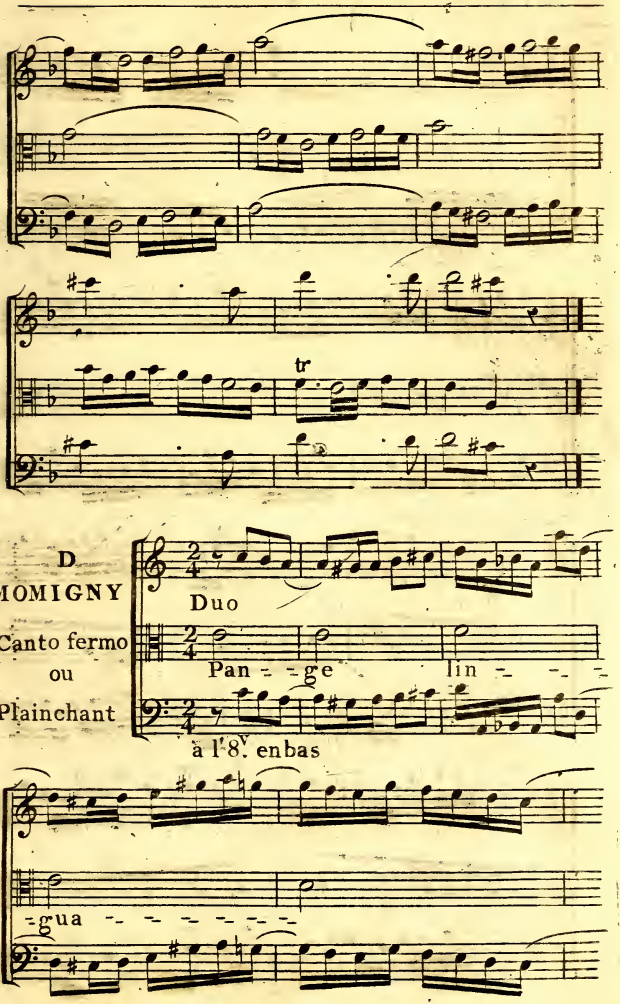
PLANCHE 40

Tableau de ce que devient un intervalle en se renversant à l'8ve

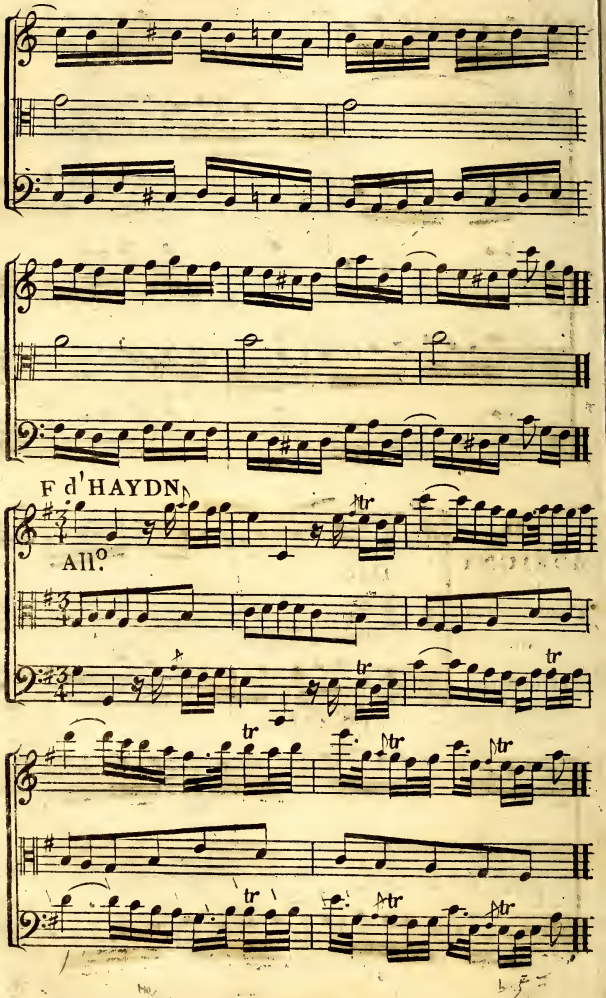


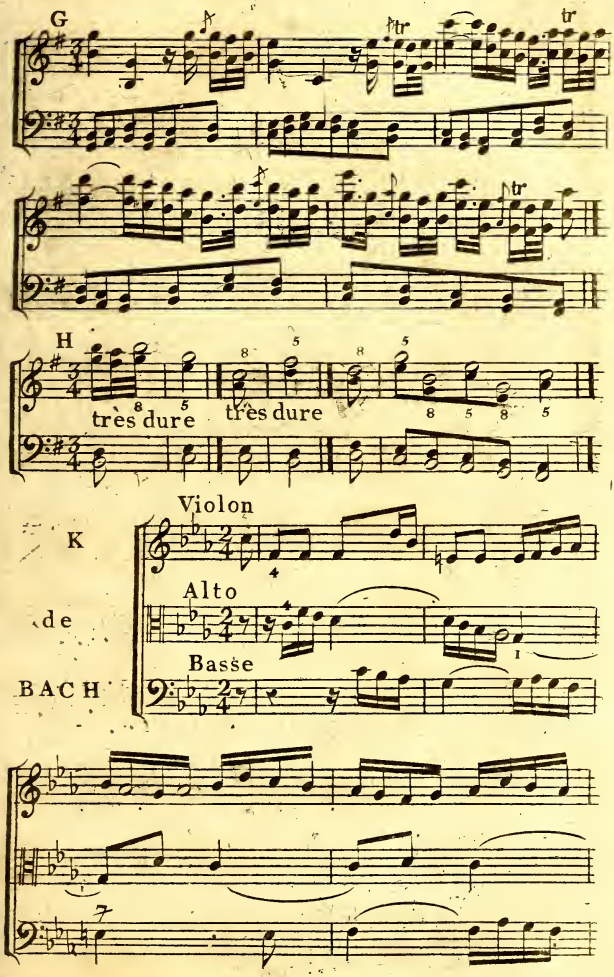
Suite de la PLANCHE 40



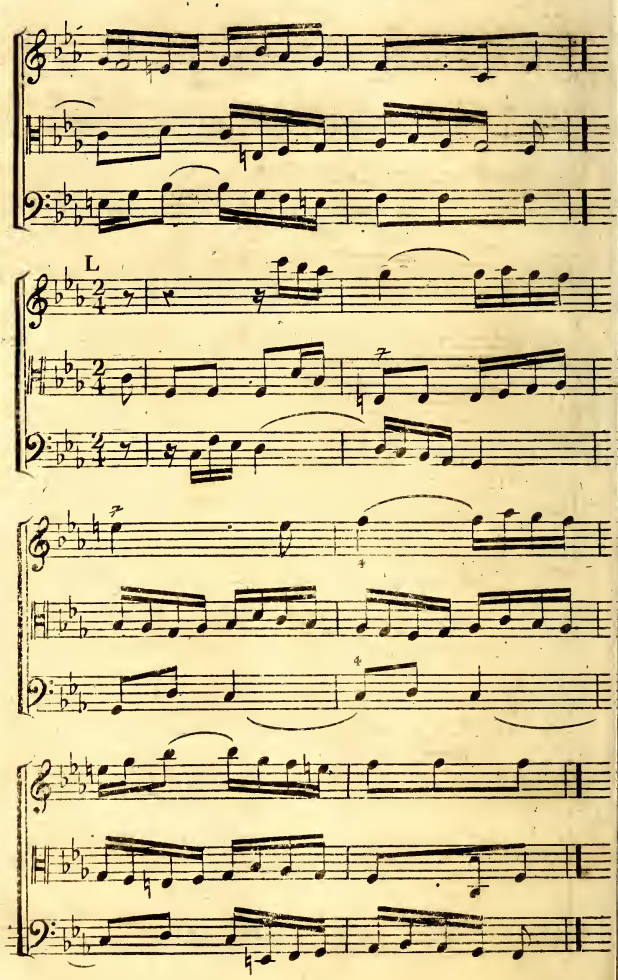

tr
D
MOMIGNY
Canto fermo
ou
Plainchant
Duo
Pan - - ge lin - - -
à l'8.ve enbas
- gua - - - - - - -

Suite de la PLANCHE 40

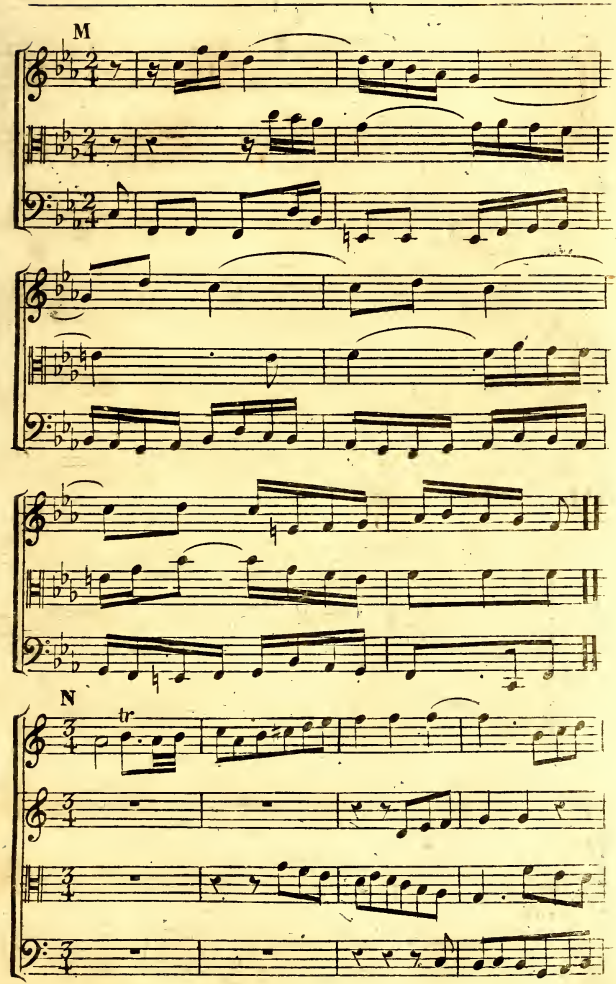



G
tr
tr
tr
H
très dure
très dure
Violon
K
Alto
de
Basse
BACH

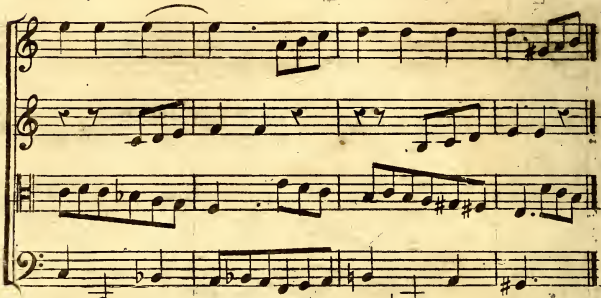
Suite de la PLANCHE 40



Suite de la PLANCHE 40



Suite de la PLANCHE 40



A PLANCHE 41

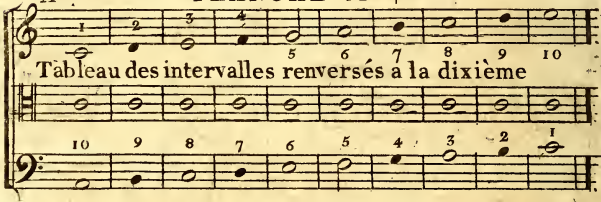
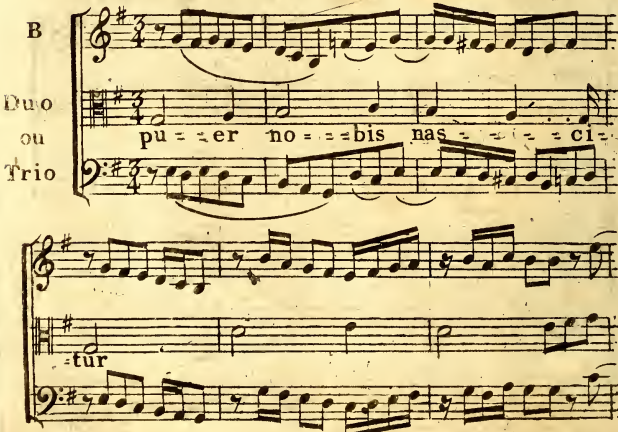


Tableau des intervalles renversés à la dixième

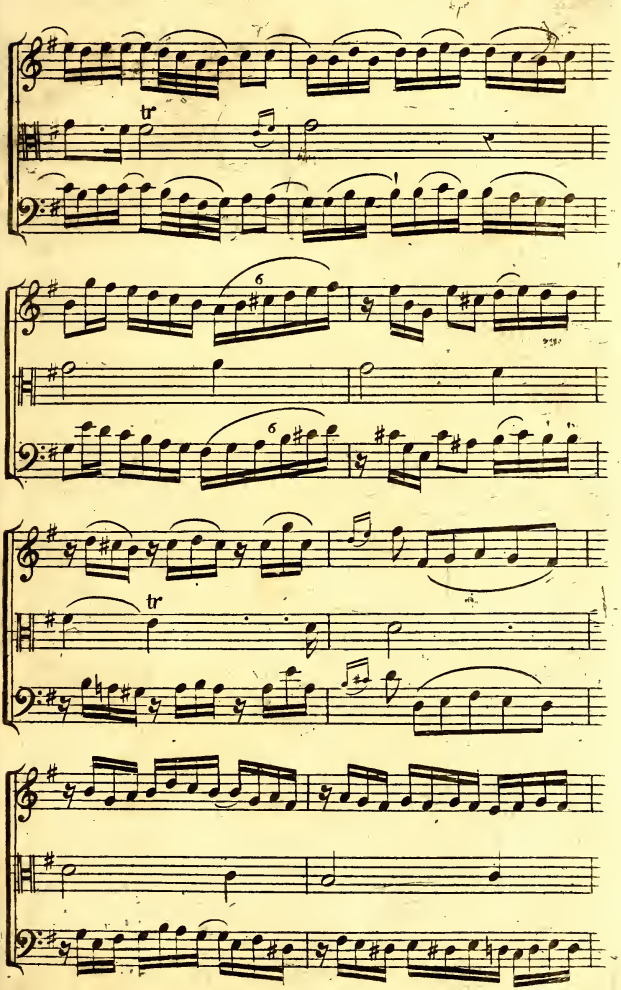
de MOMIGNY

B

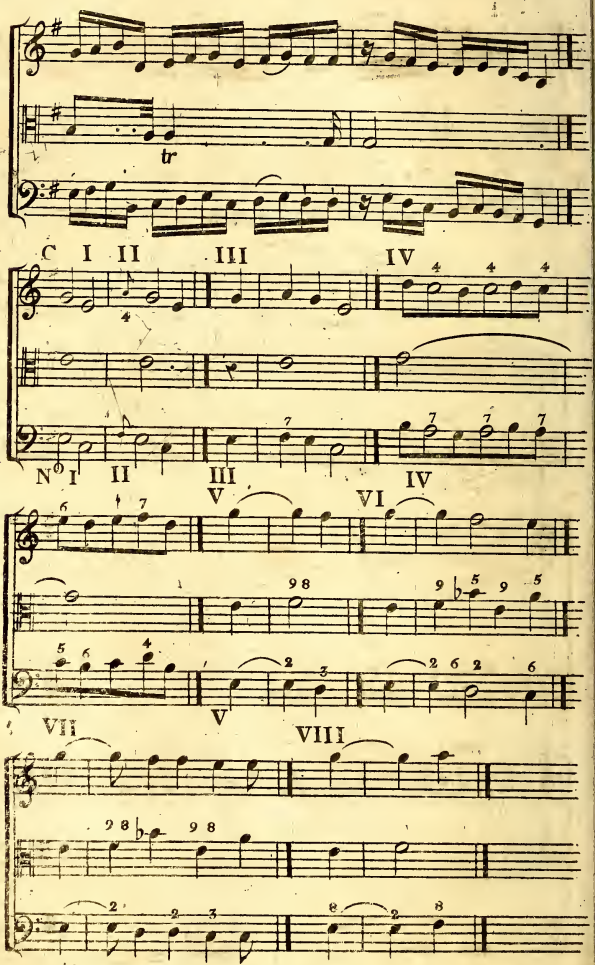
Duo ou Trio



Suite de la PLANCHE 41



Suite de la PLANCHE 41



Suite de la PLANCHE 41

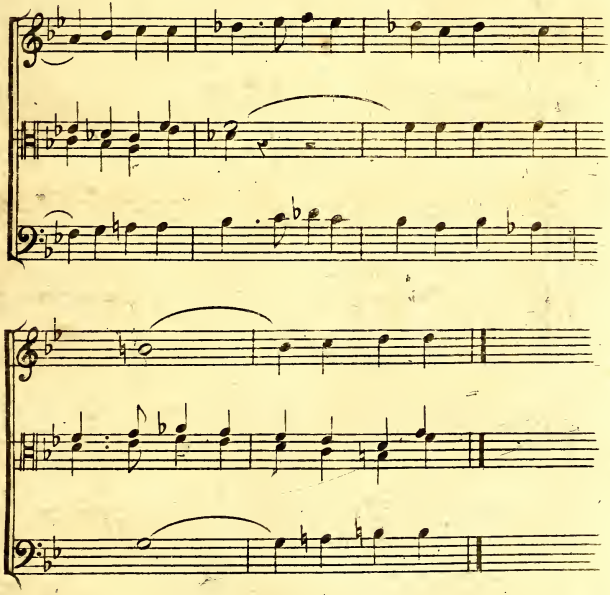
D

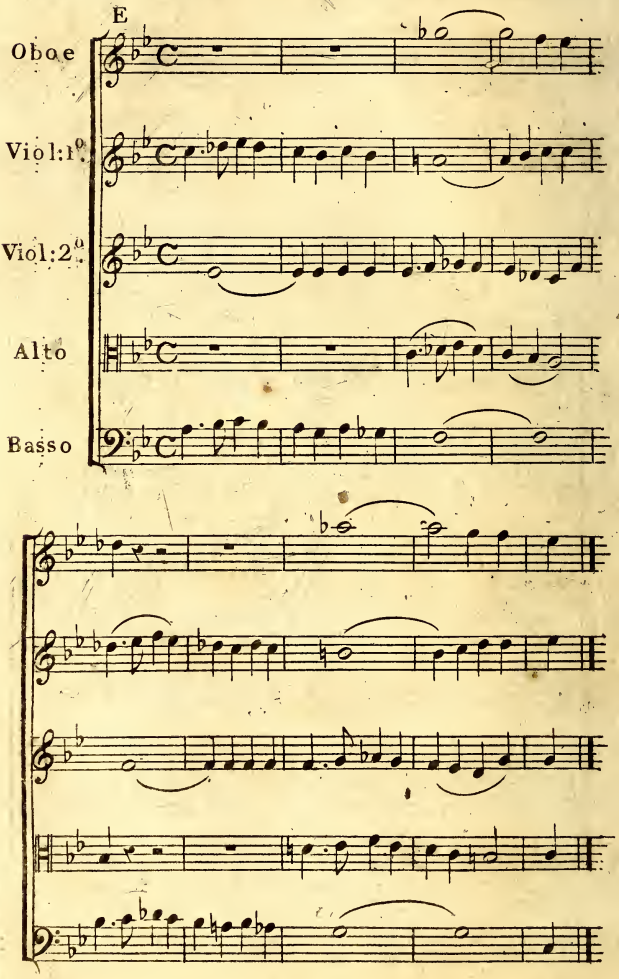
HAYDN

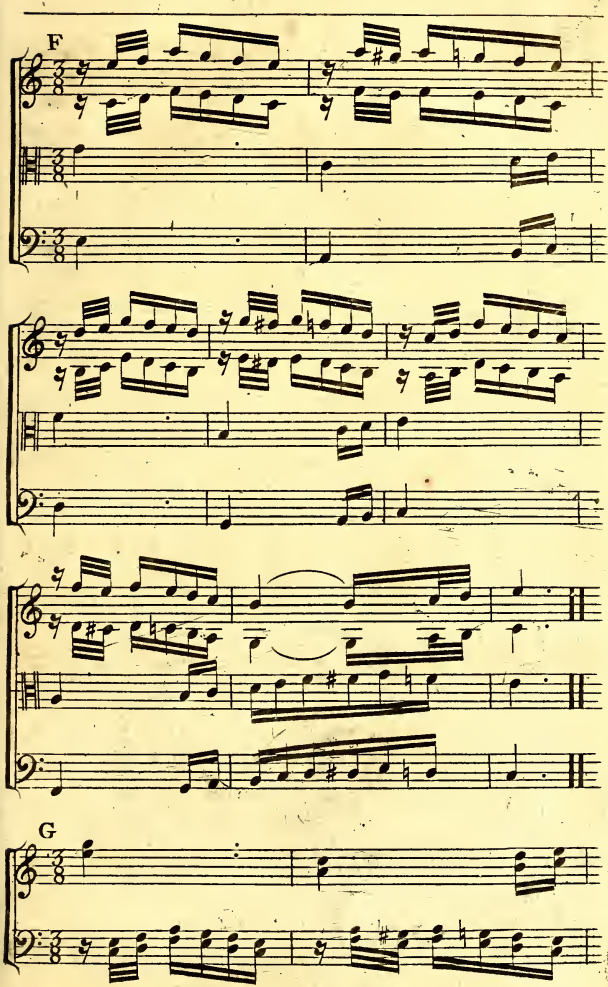
Simph :

en

si b Maj :




E
Oboe
Viol:1°
Viol:2°
Alto
Basso


F
G

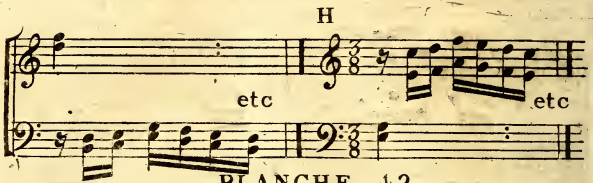
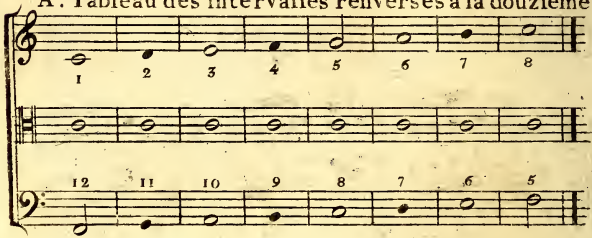
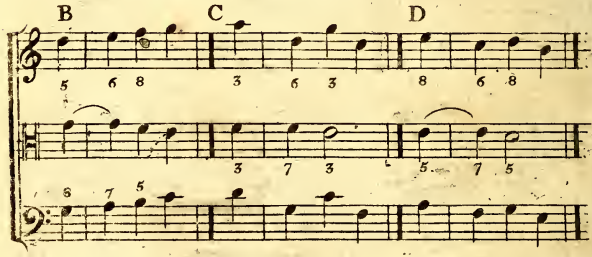
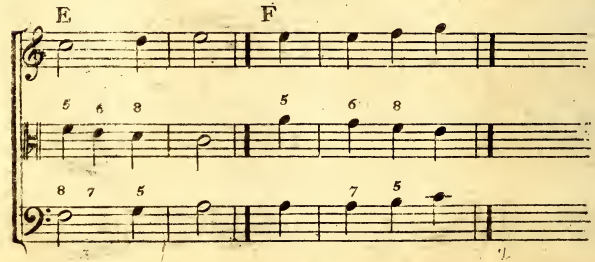


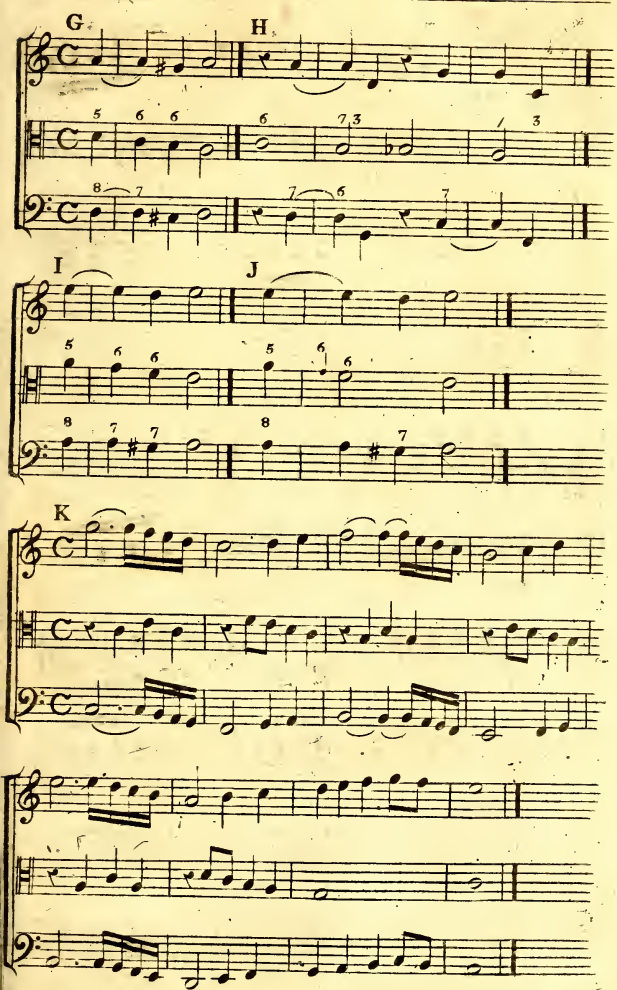
PLANCHE 42

A. Tableau des intervalles renversés à la douzième

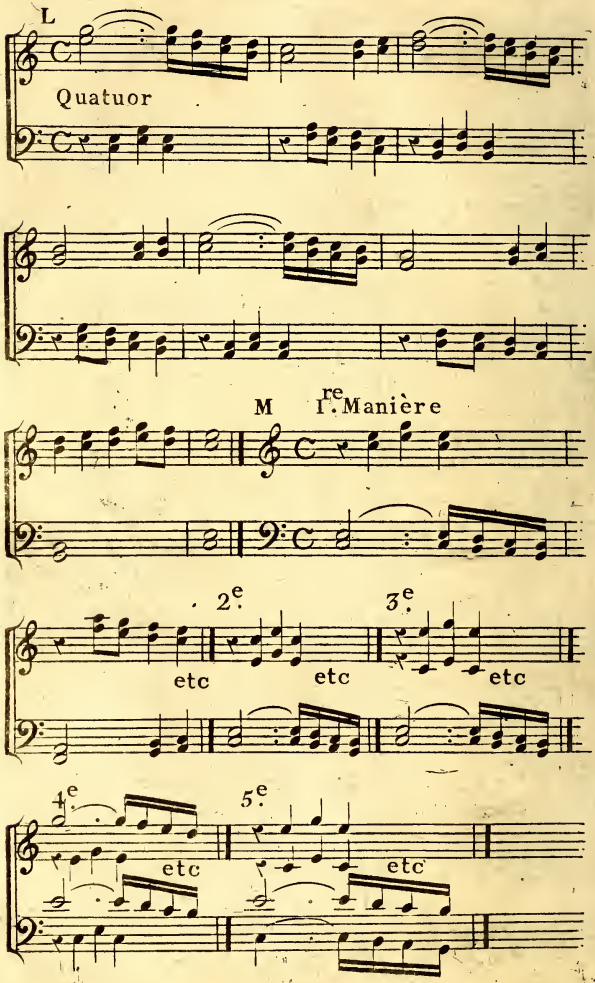







G
H
I
J
K

Suite de la PLANCHE 42



Suite de la PLANCHE 43

N. HAYDN

contre point simple à la 12e.

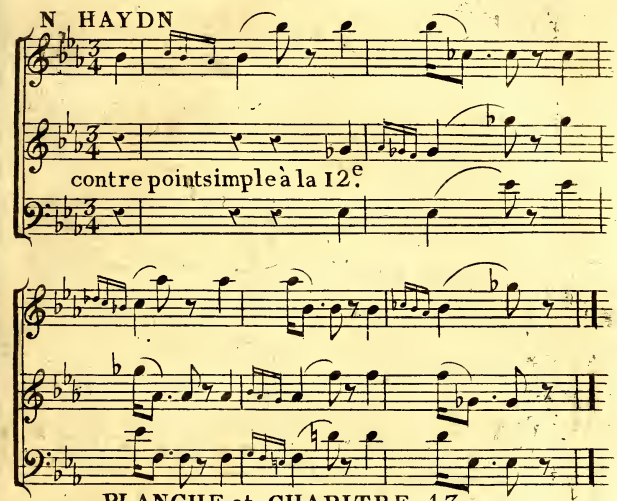
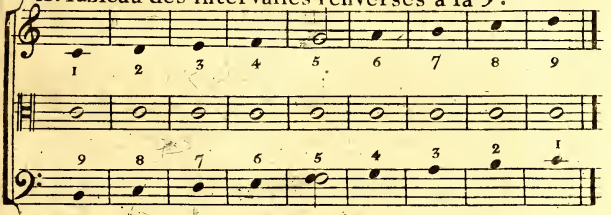
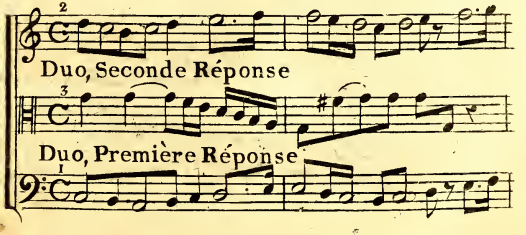


PLANCHE et CHAPITRE 43

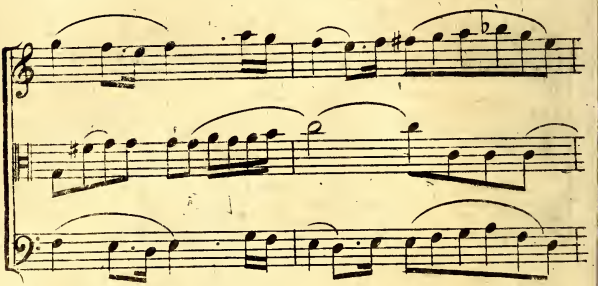
A. Tableau des intervalles renversés à la 9e.

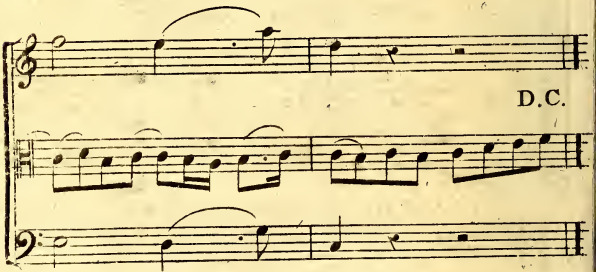


B. Marche MIGNY

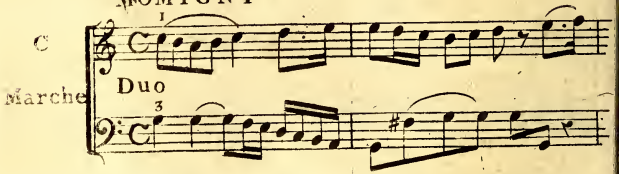


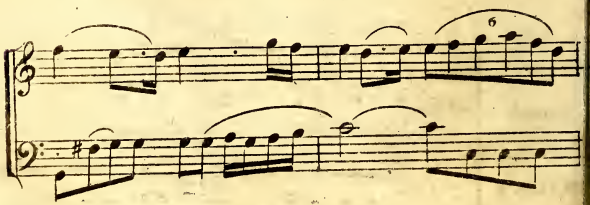
Suite de la PLANCHE 43



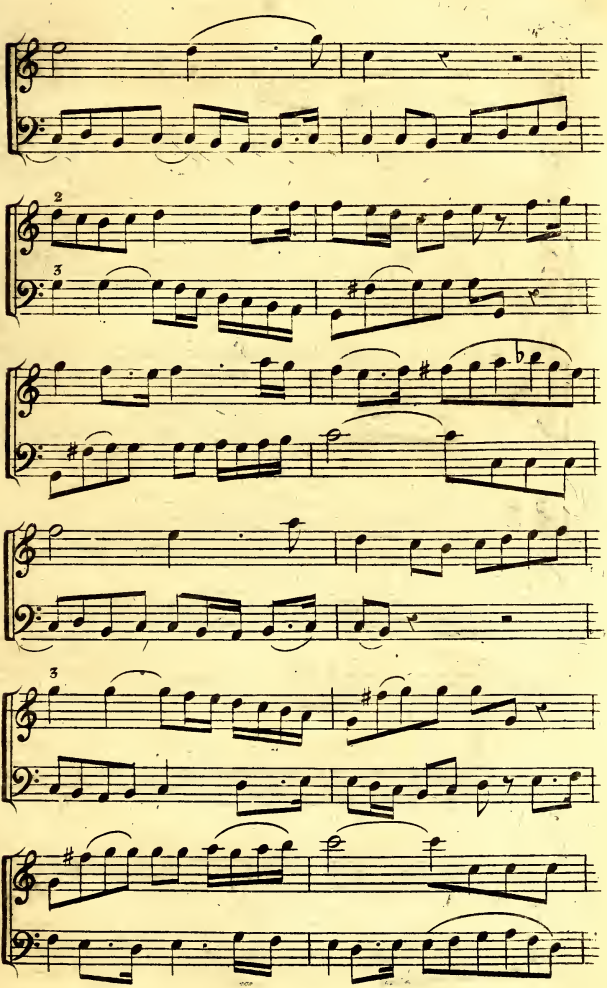


MOMIGNY





Suite de la PLANCHE 43



Suite de la PLANCHE 43

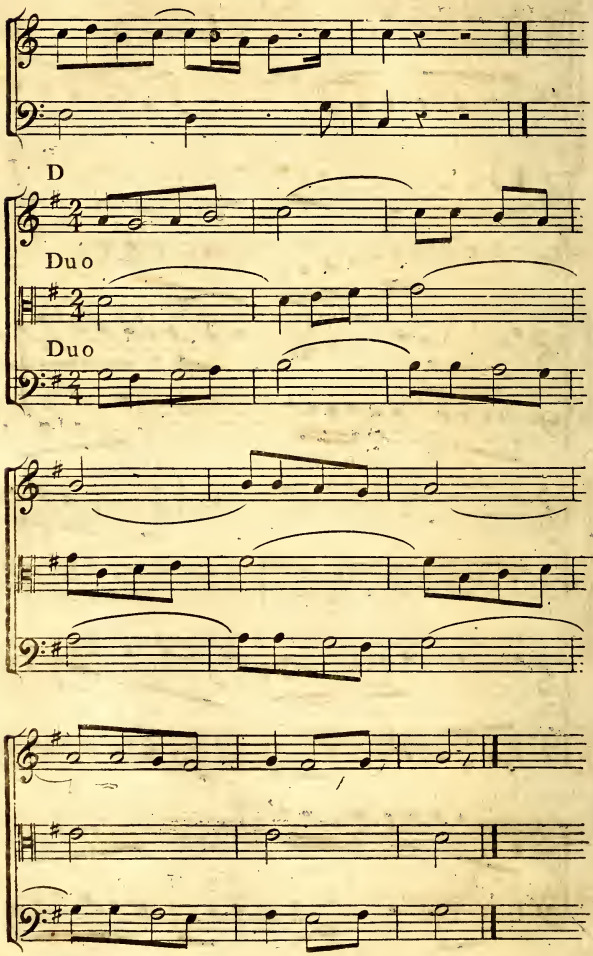
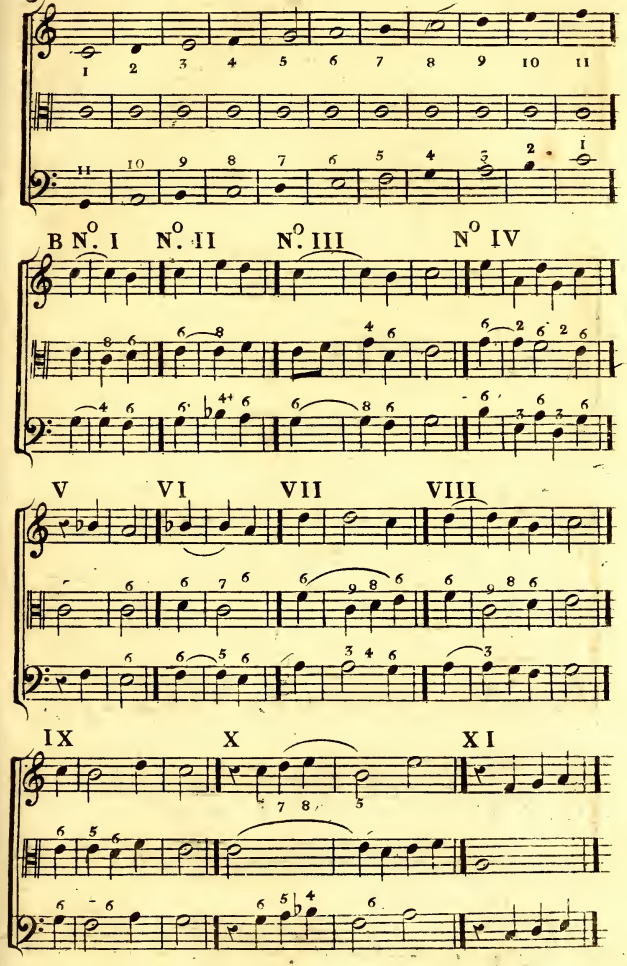
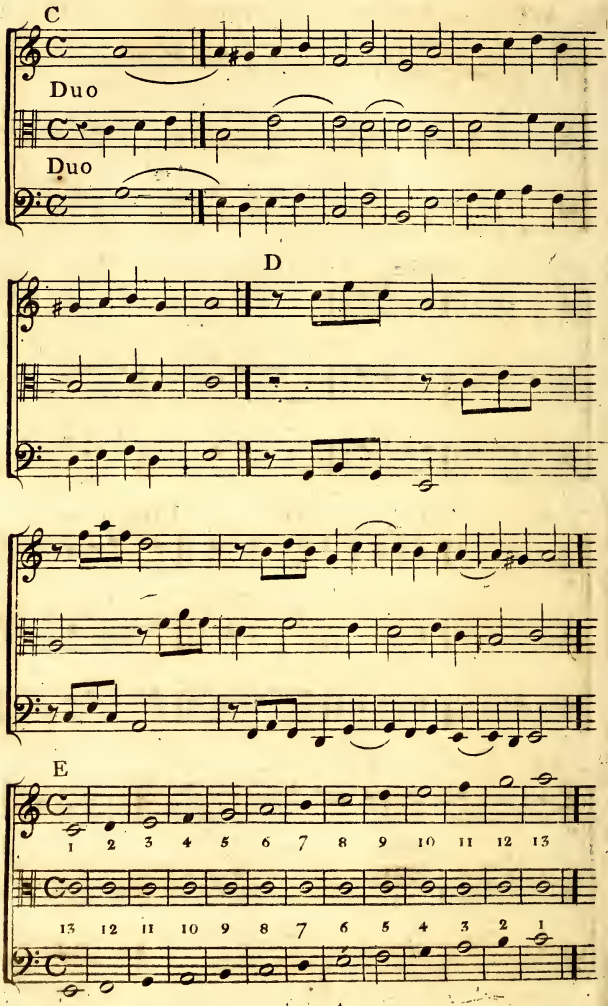


PLANCHE 44

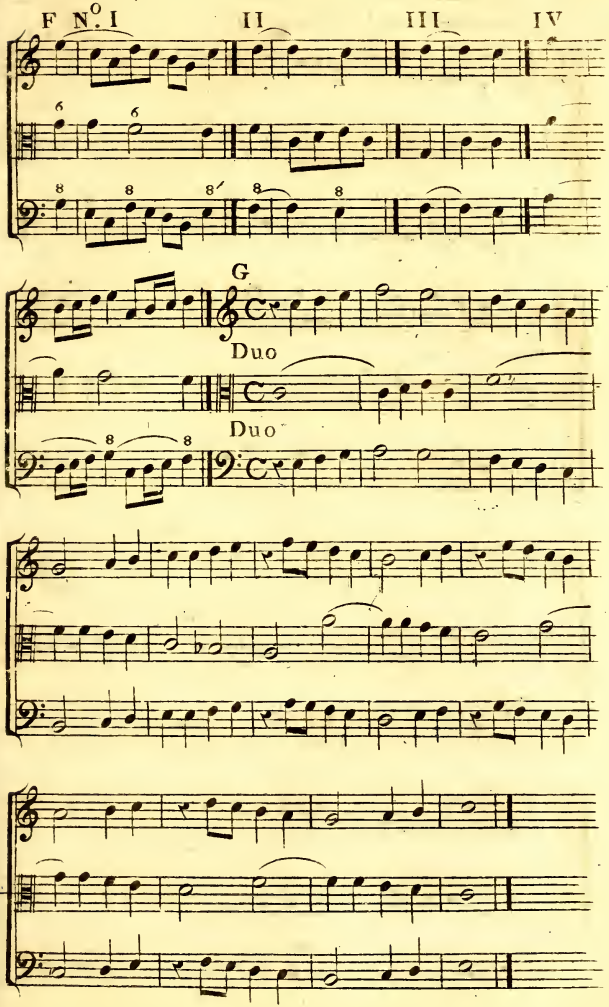
Fig. A. Tableau des intervalles renversés à la IIe.



Suite de la PLANCHE 44



Suite de la PLANCHE 44



Suite de la PLANCHE 44

H Tableau des intervalles renversés à la 14e.

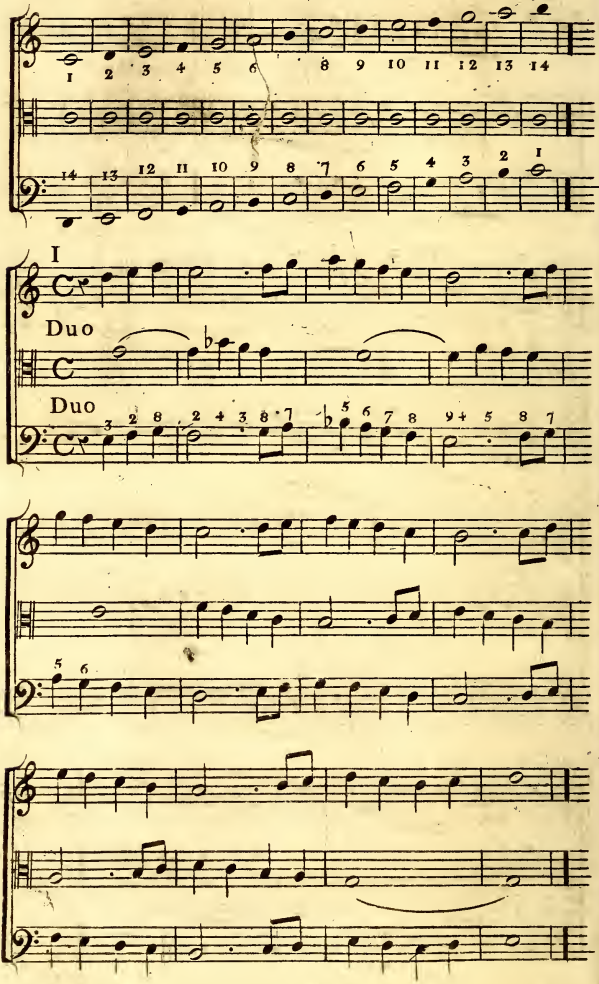
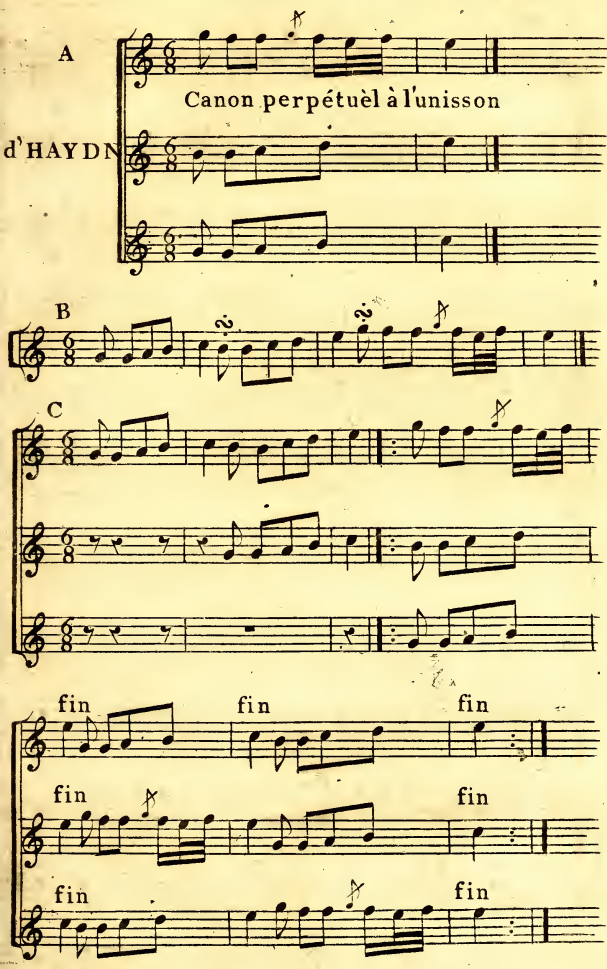
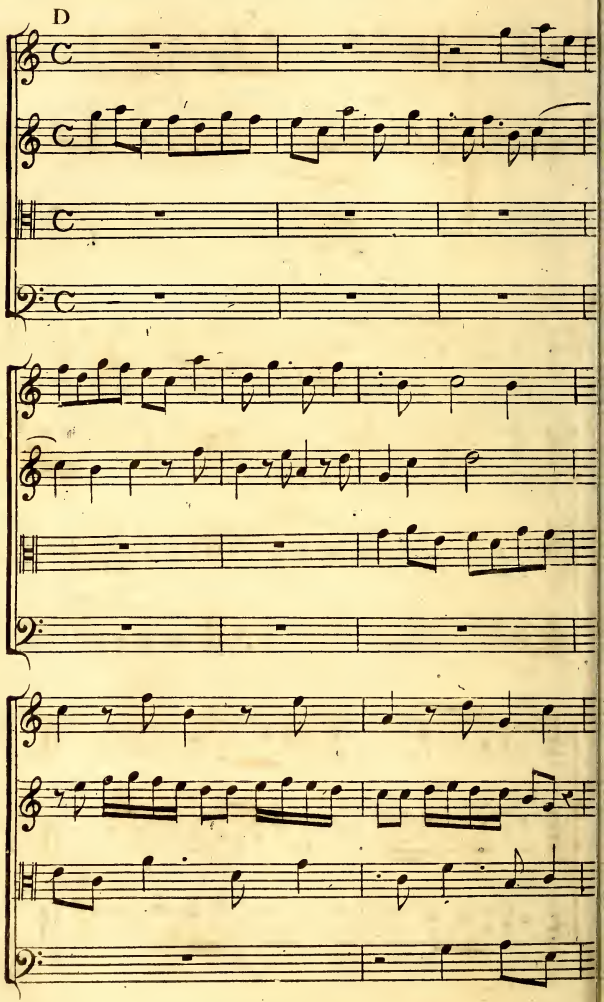


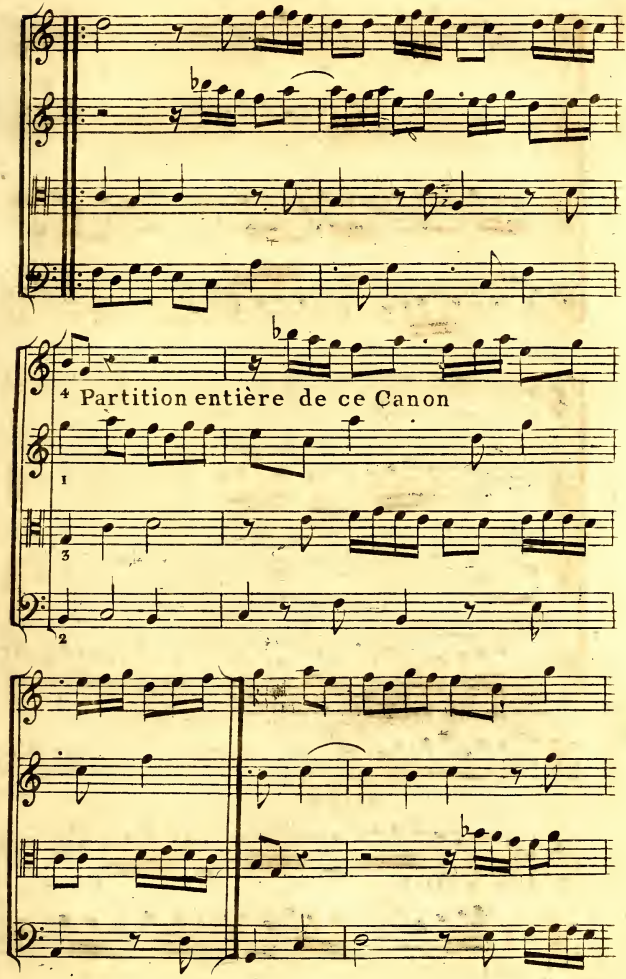
PLANCHE 45


A
Canon perpétuèl à l'unisson
d'HAYDN
B
C
fin
fin
fin
fin
fin
fin

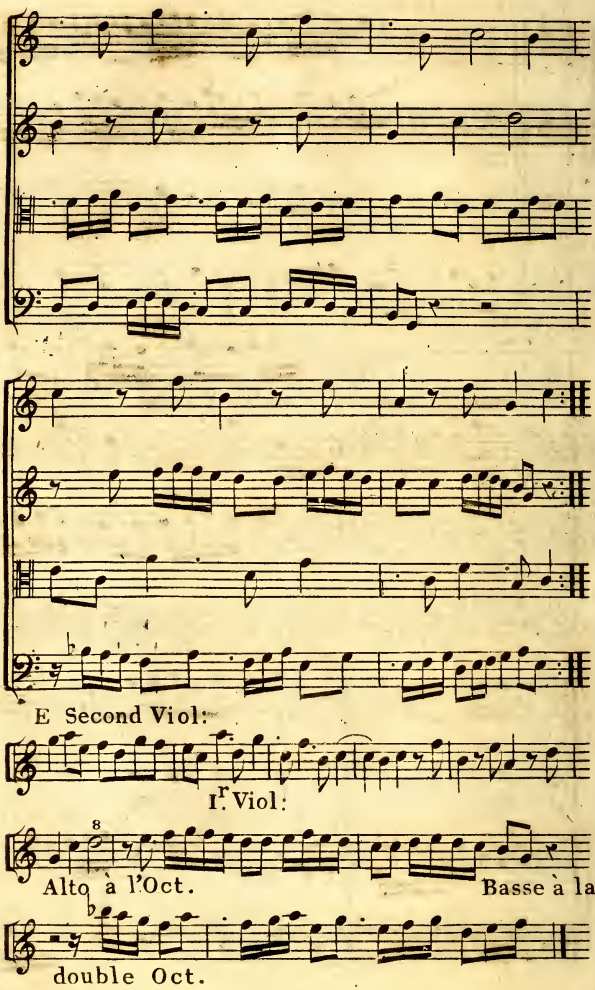
Suite de la PLANCHE 45



Suite de la PLANCHE 45

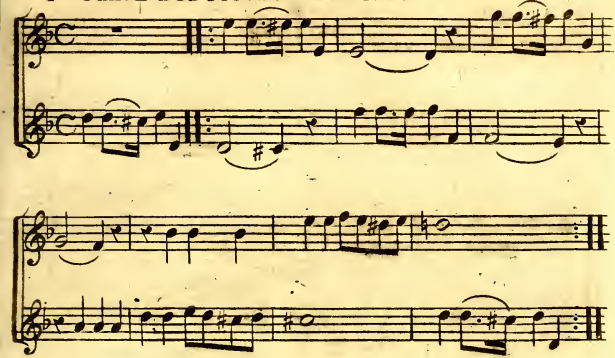


Suite de la PLANCHE 45

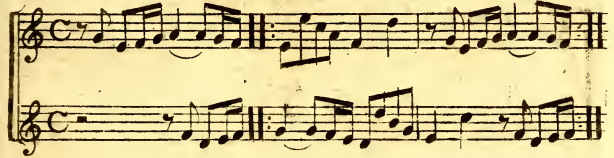


Suite de la PLANCHE 45

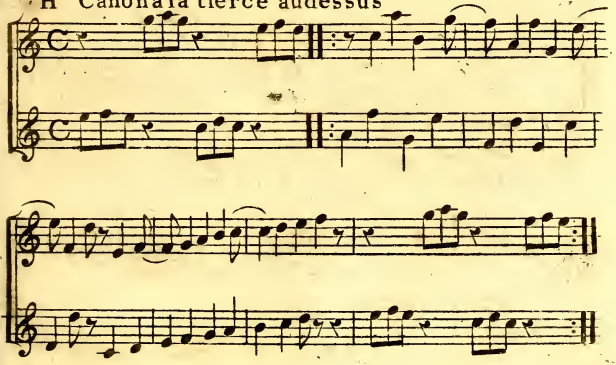
F Canon à la seconde audessus



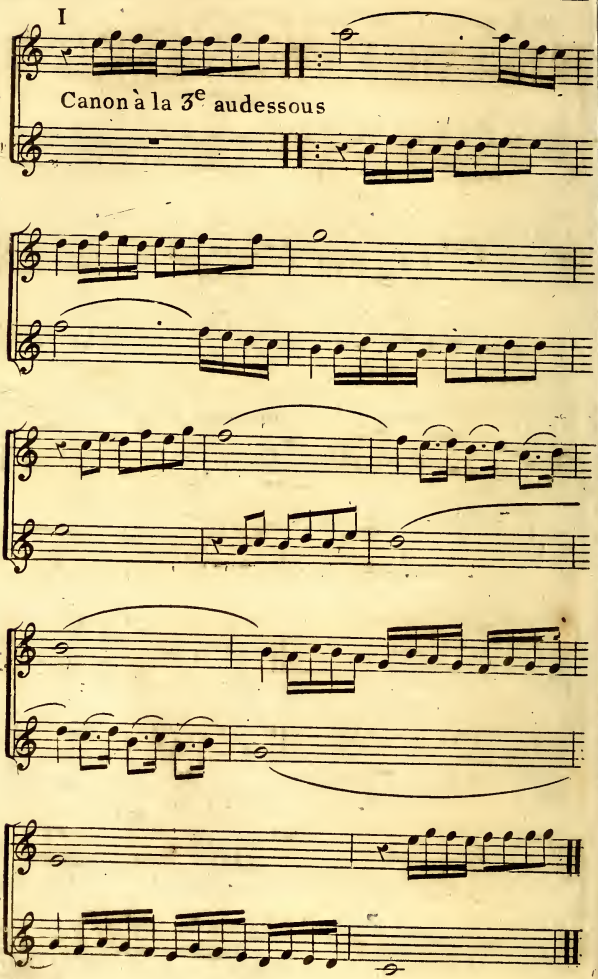
G Canon à la seconde audessous



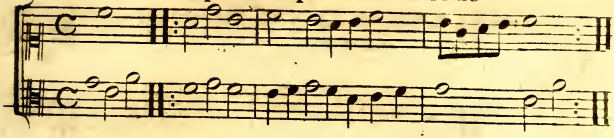
H Canon à la tierce audessus



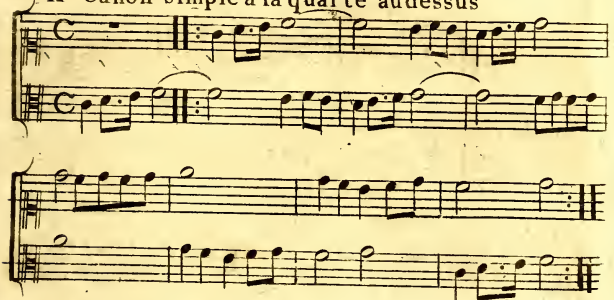
Suite de la PLANCHE 45



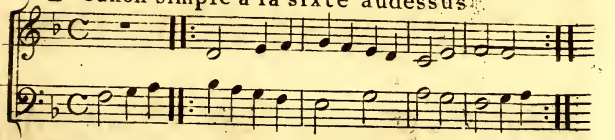
J Canon simple à la quarte audessus



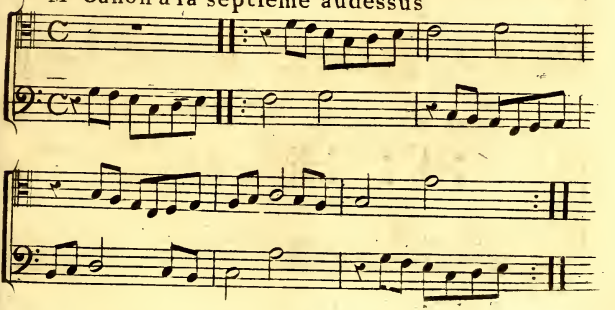
K Canon simple à la quarte audessus



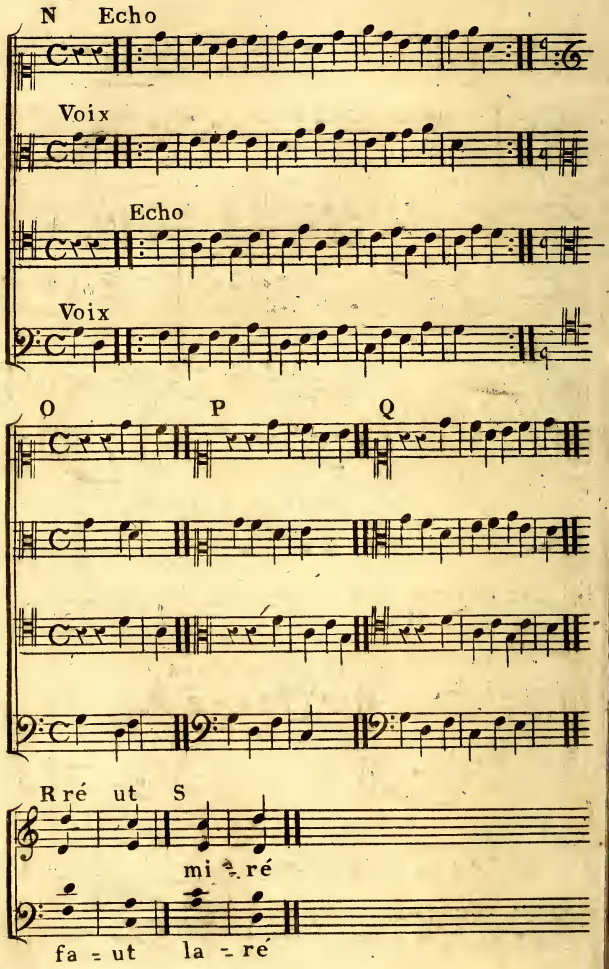
L Canon simple à la sixte audessus



M Canon à la septième audessus



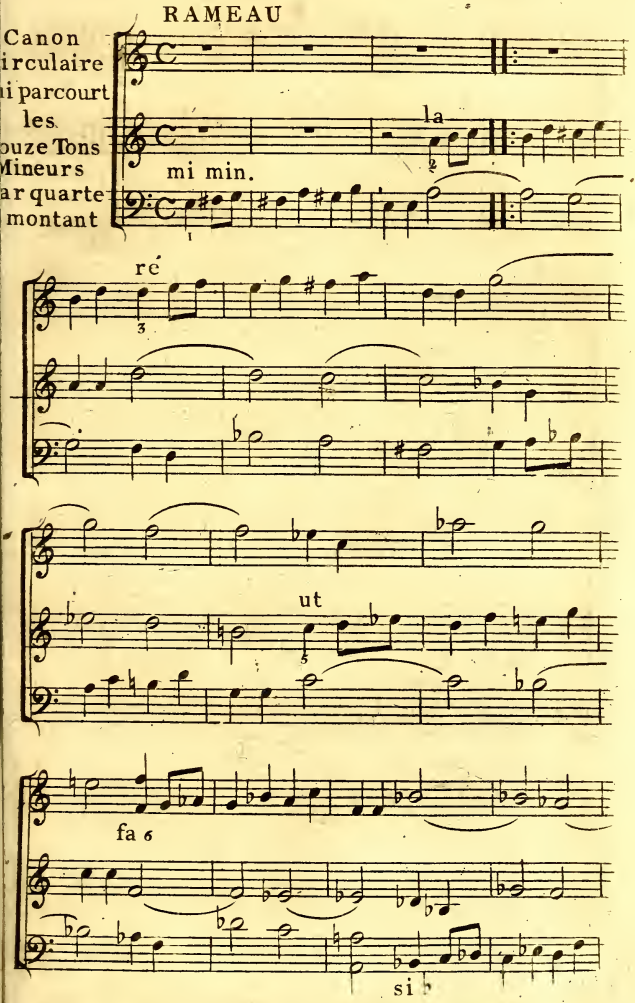
Suite de la PLANCHE 45



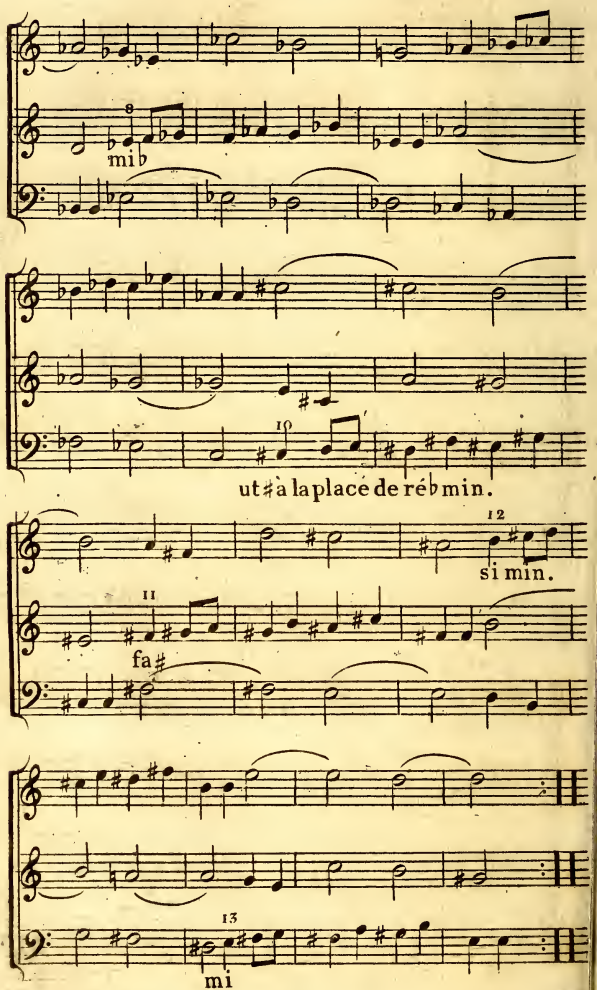
Suite de la PLANCHE 45

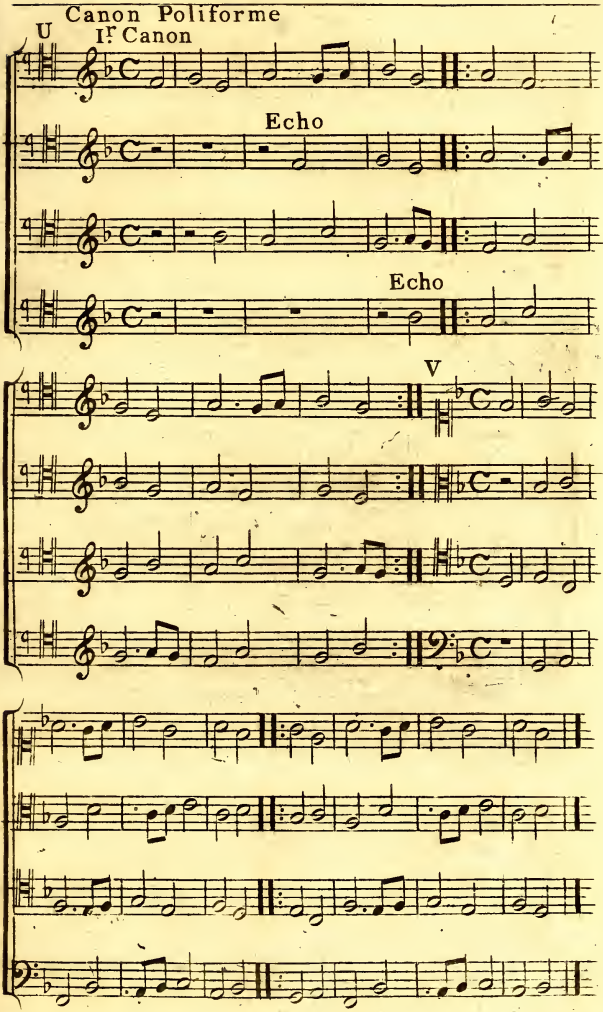
RAMEAU

Canon
irculaire
ui parcourt
les
ouze Tons
Mineurs
ar quarte
montant



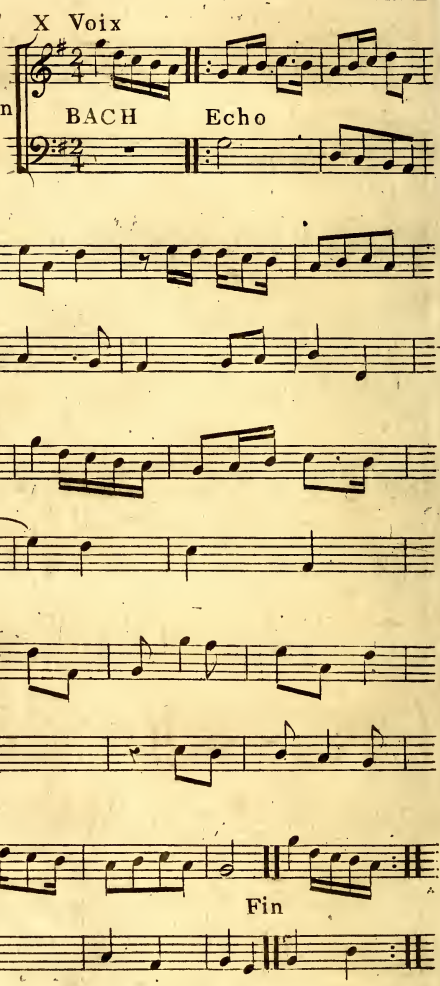
Suite de la PLANCHE 45



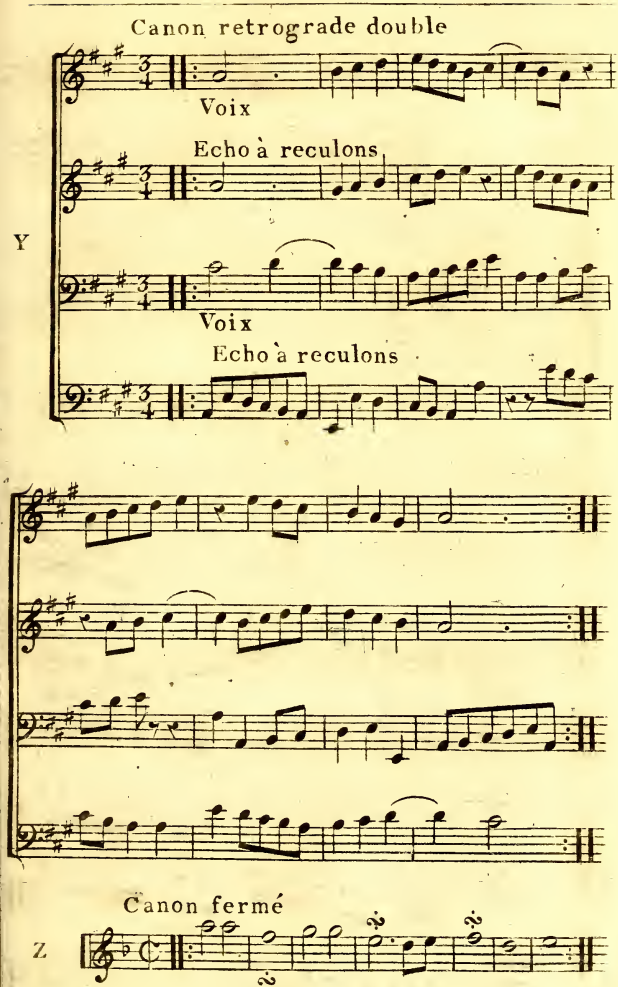

Canon Poliforme
U
Ier Canon
Echo
Echo
V

Suite de la PLANCHE 45

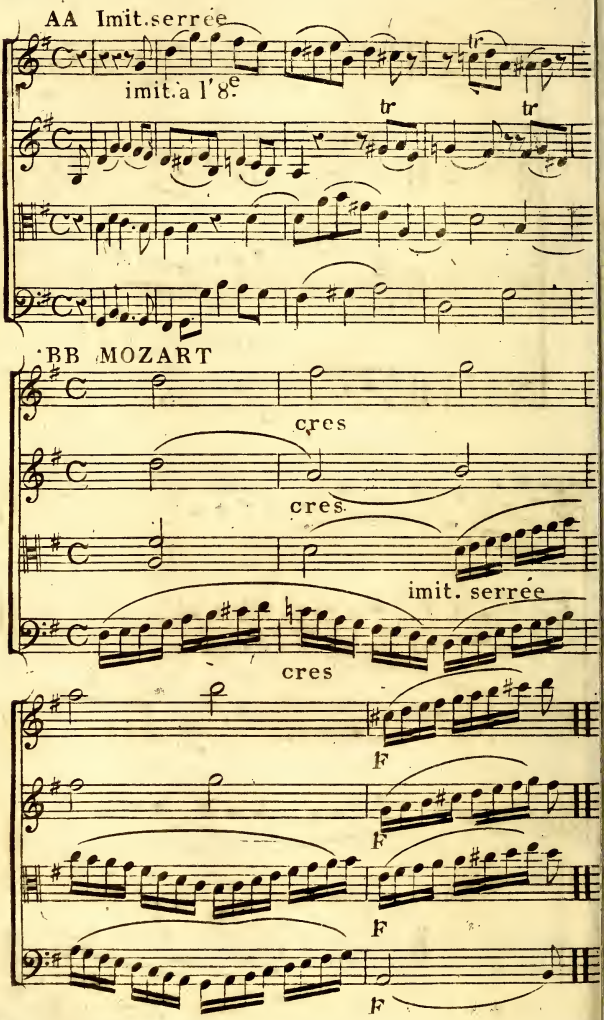
Canon
Par Augmentation
de valeur

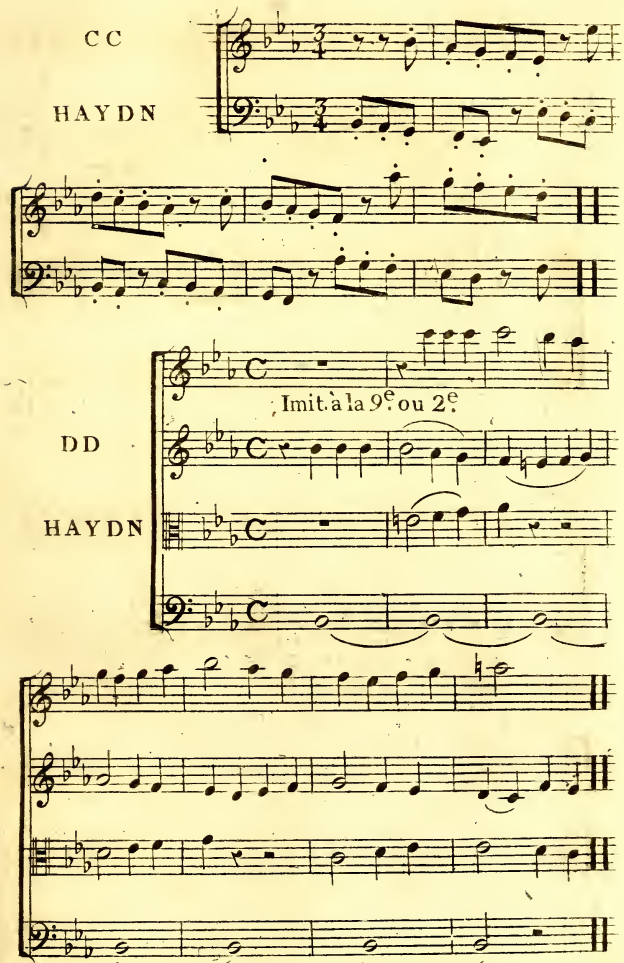


Suite de la PLANCHE 45



Suite de la PLANCHE 45




CC
HAYDN
Imit. à la 9e ou 2e.
DD
HAYDN

Suite de la PLANCHE 45

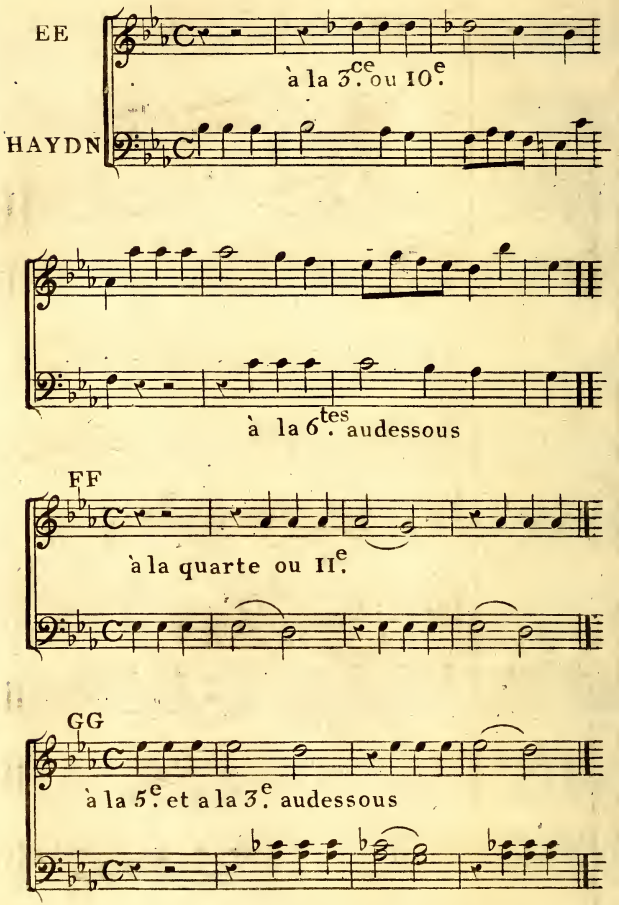
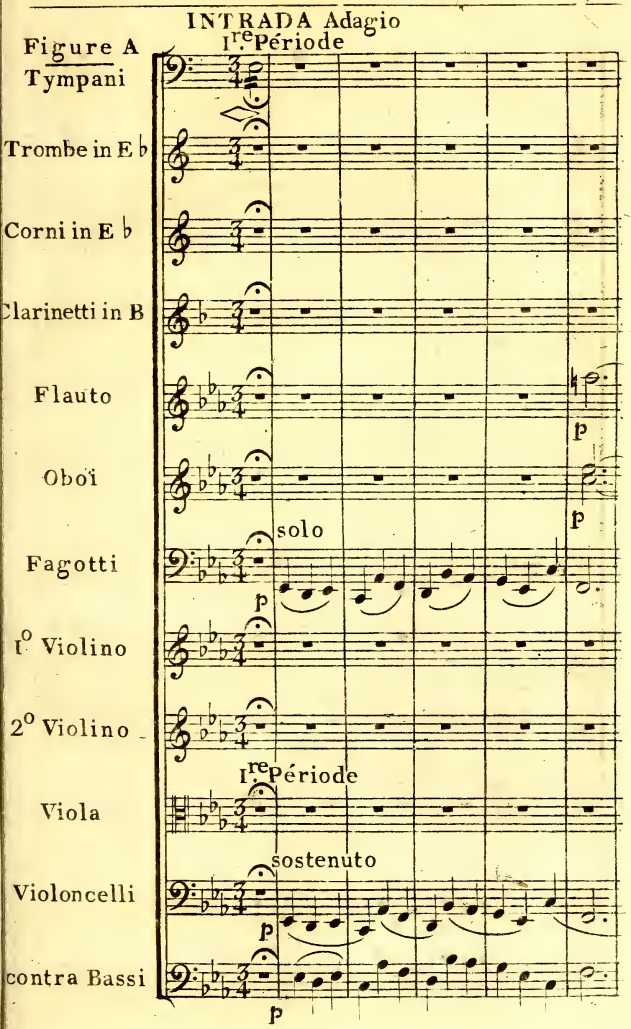
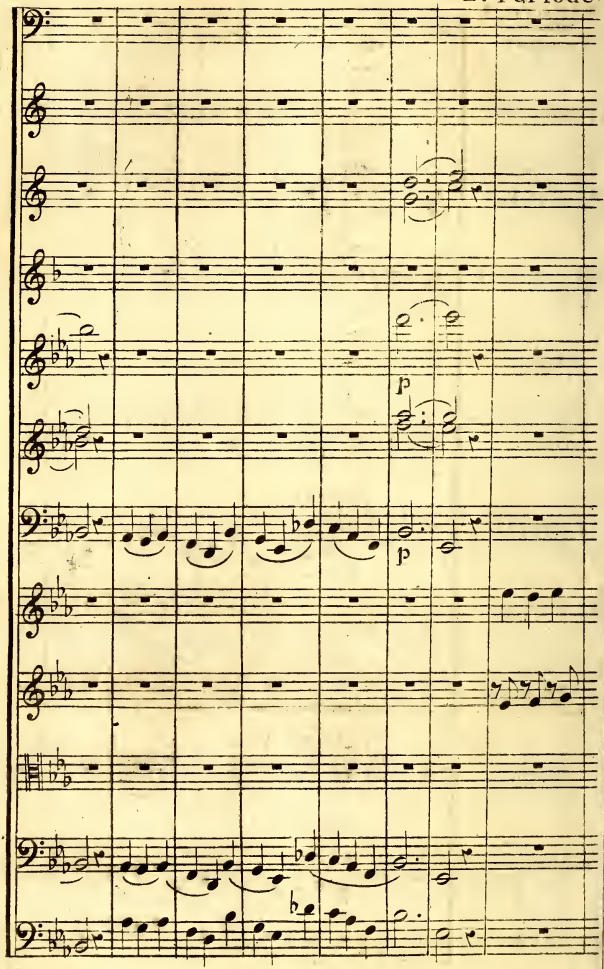


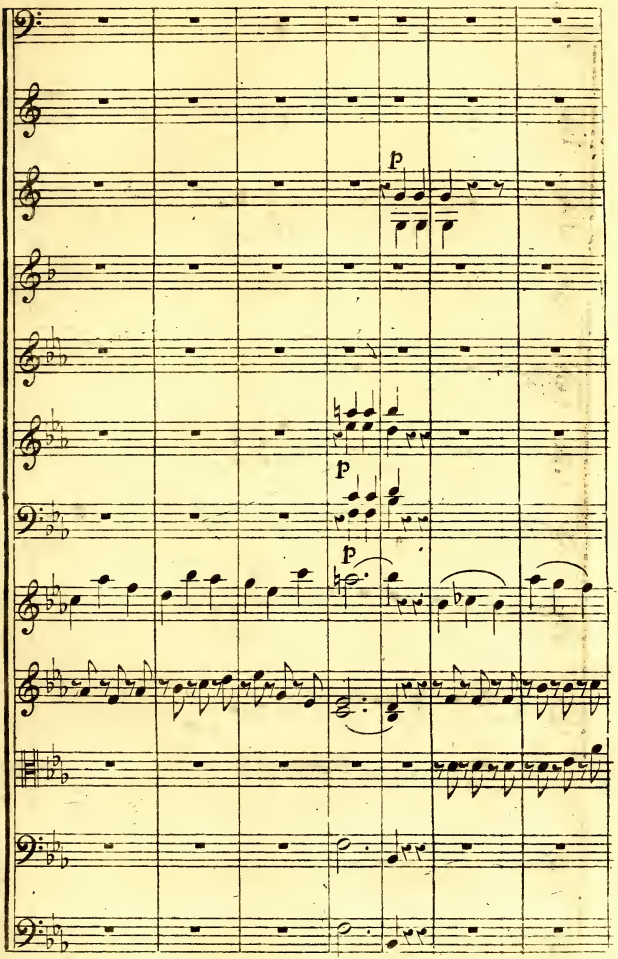
PLANCHE 46


INTRADA Adagio
Figure A
Tympani
Ire Période
Trombe in E ♭
Corni in E ♭
Clarinetti in B
Flauto
Oboï
Fagotti
solo
I° Violino
2° Violino
Ire Période
Viola
sostenuto
Violoncelli
contra Bassi
p

Suite de la PLANCHE 46

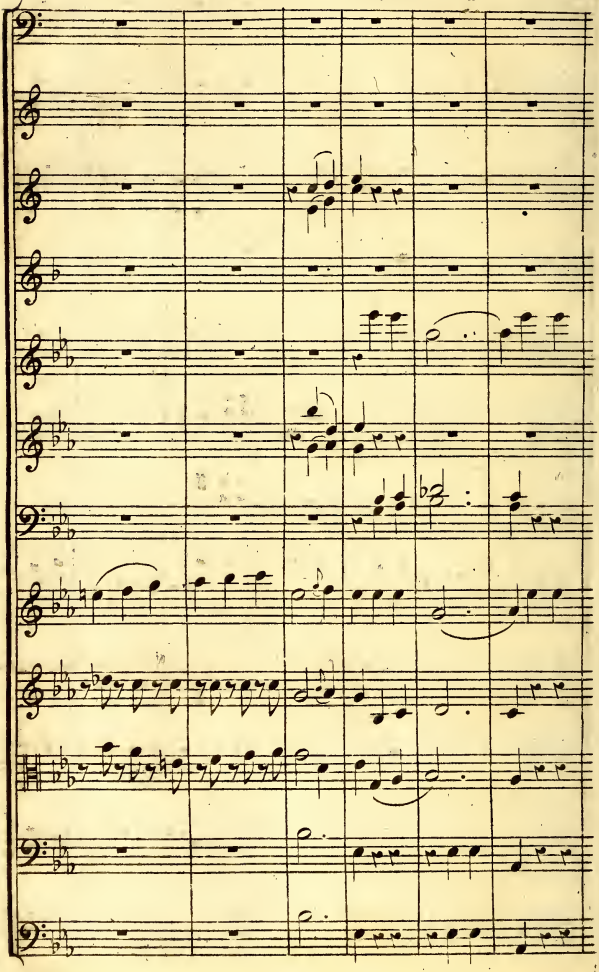
2e. Période

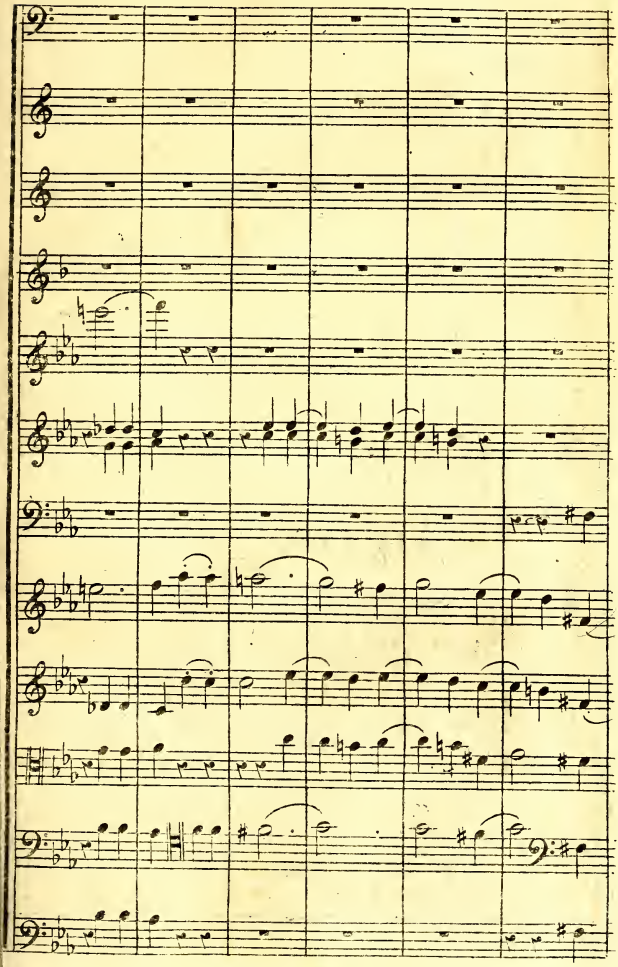



p
p
p

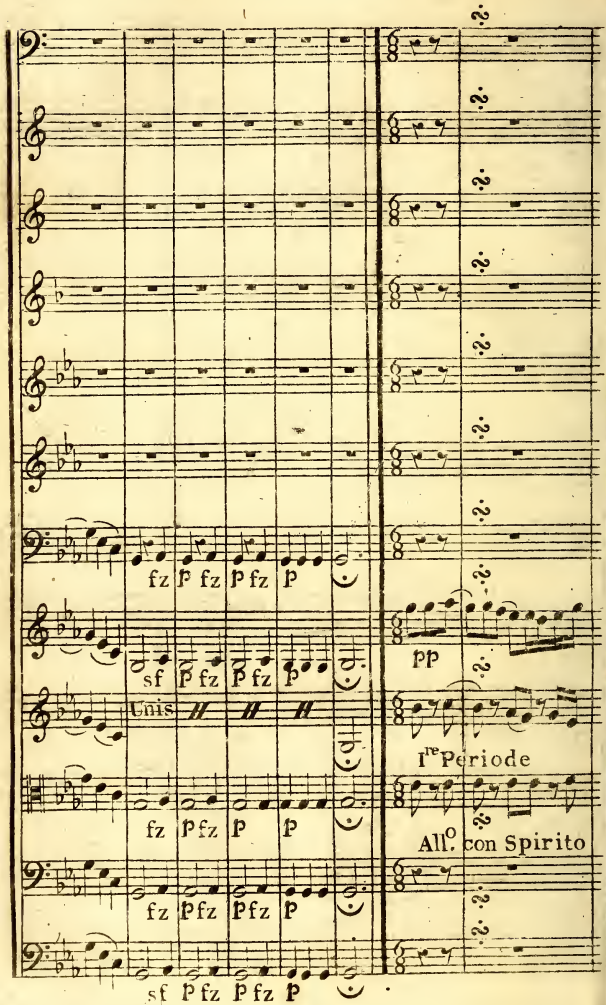
Suite de la PLANCHE 46

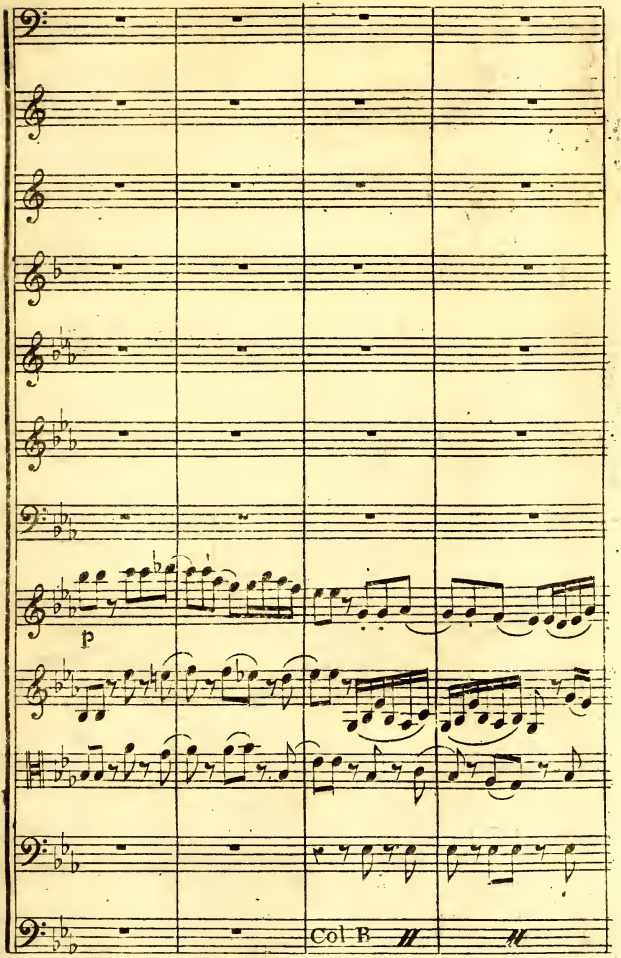
3e Période



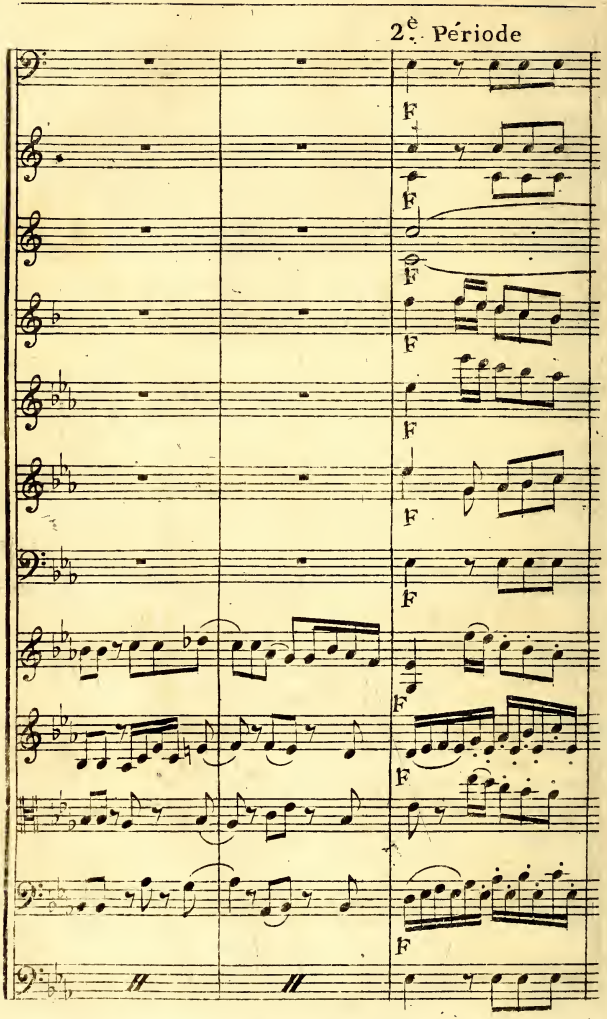


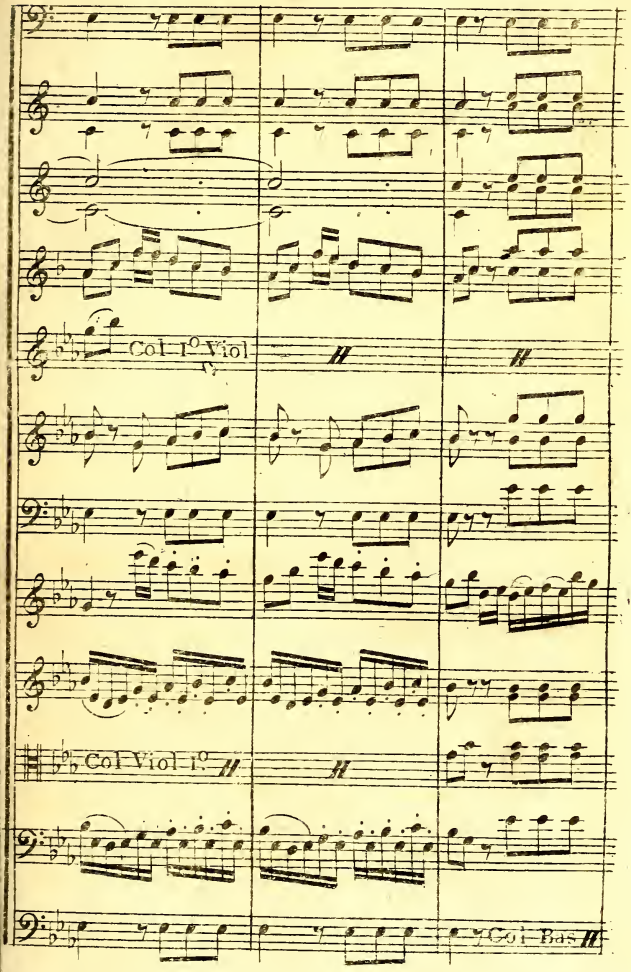
Suite de la PLANCHE 46



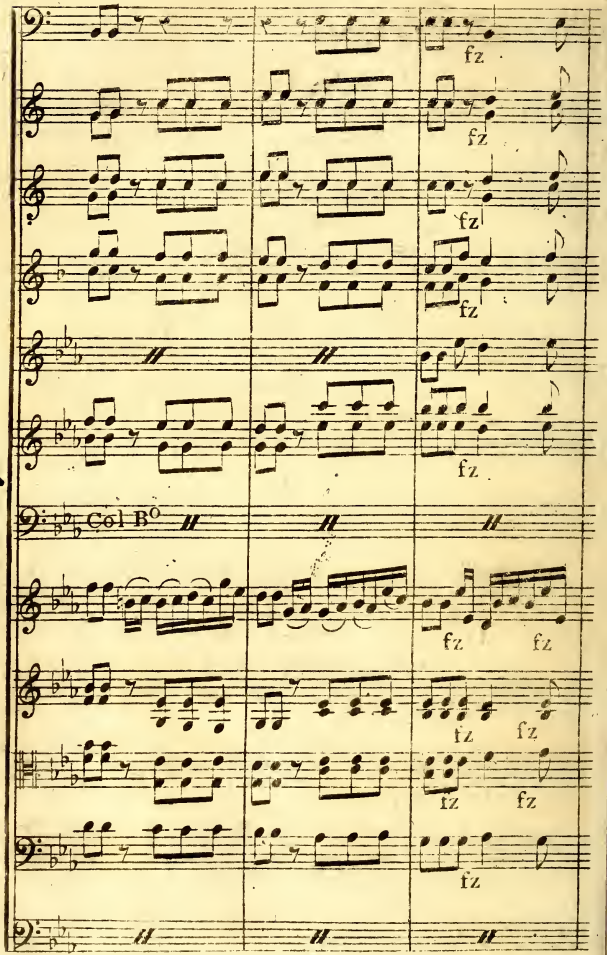

p
Col B

Suite de la PLANCHE 46

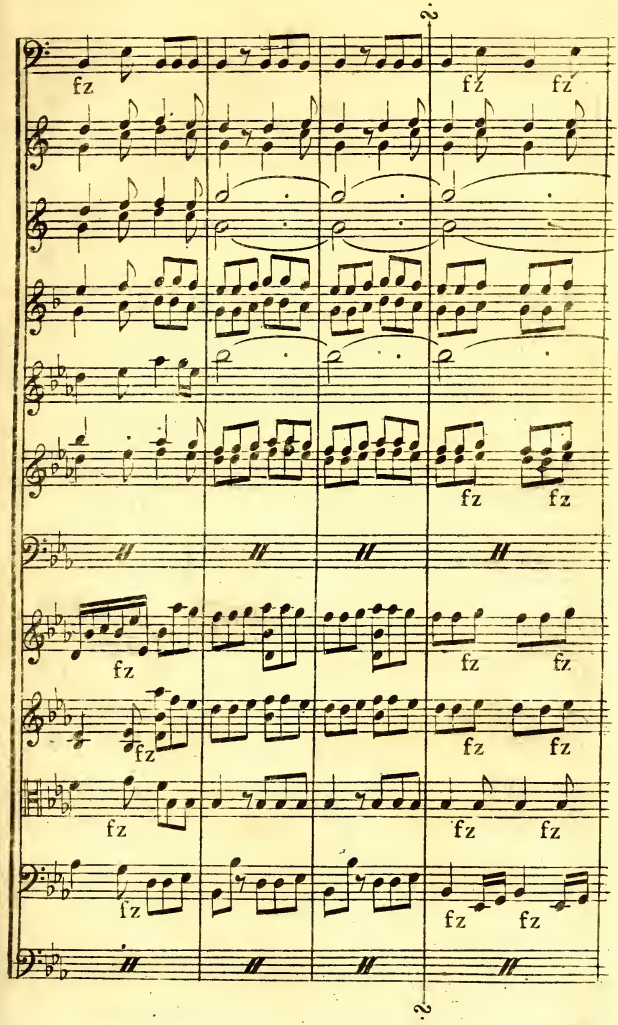



Col 1° Viol
Col Viol 1°
Col Bas

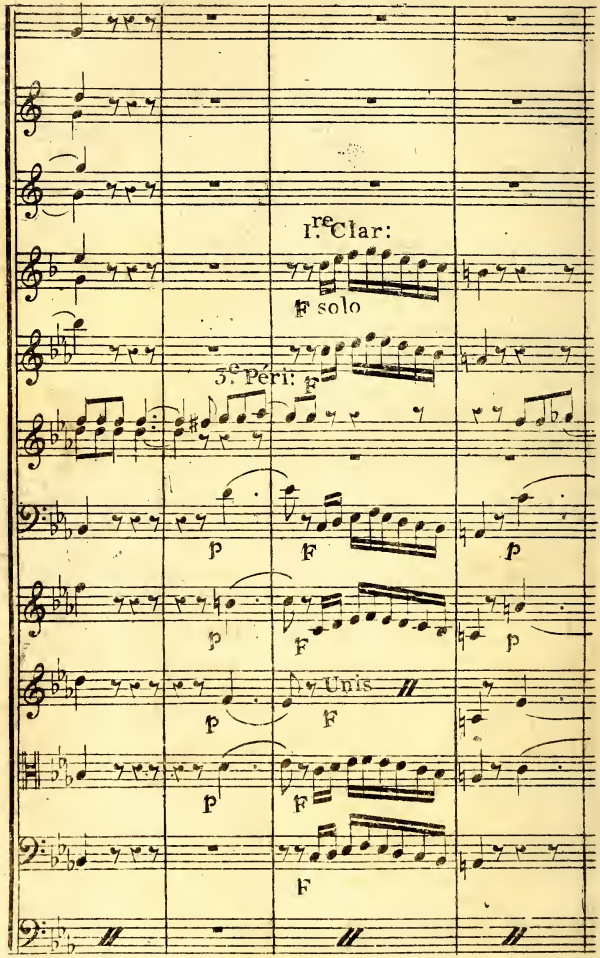
Suite de la PLANCHE 46



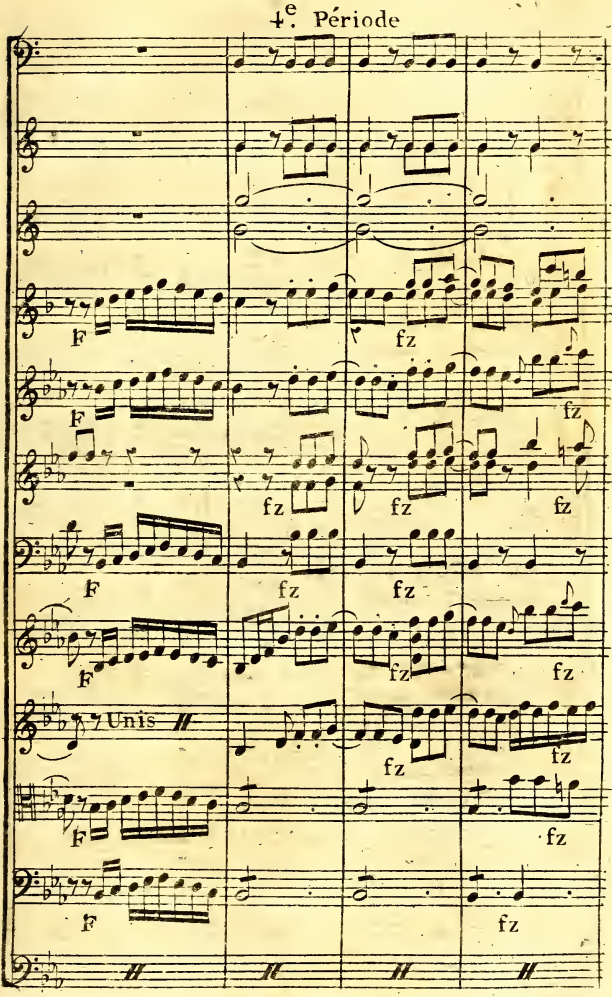
Suite de la **PLANCHE 46**


fz
fz
fz

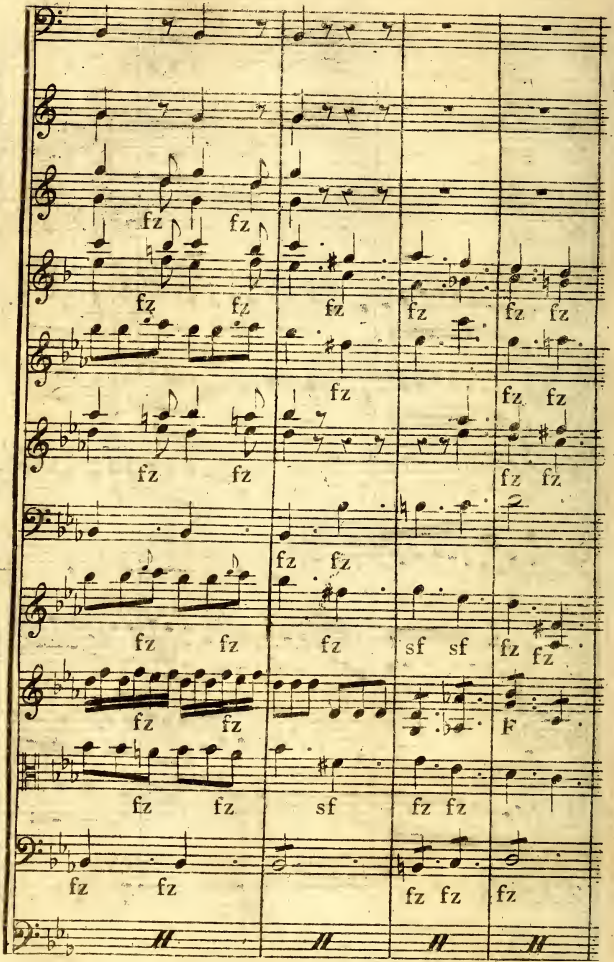
Suite de la PLANCHE 46



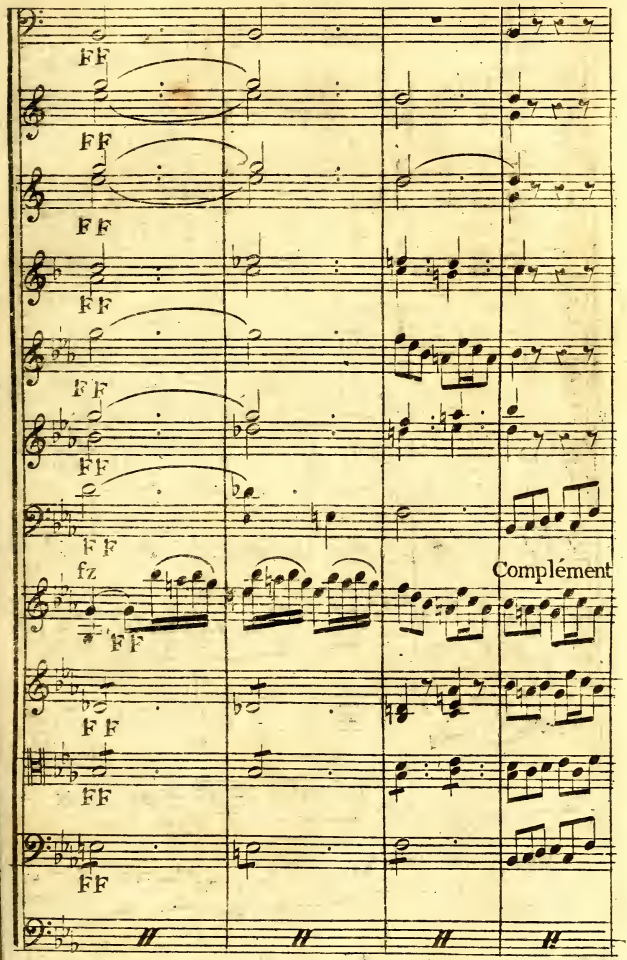
Suite de la PLANCHE 46



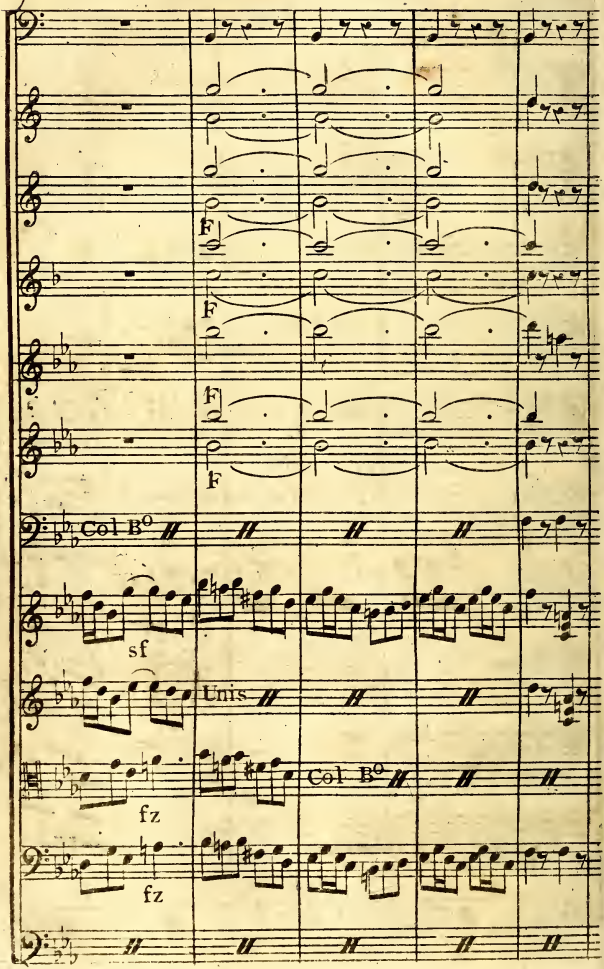
Suite de la PLANCHE 46



Suite de la PLANCHE 46

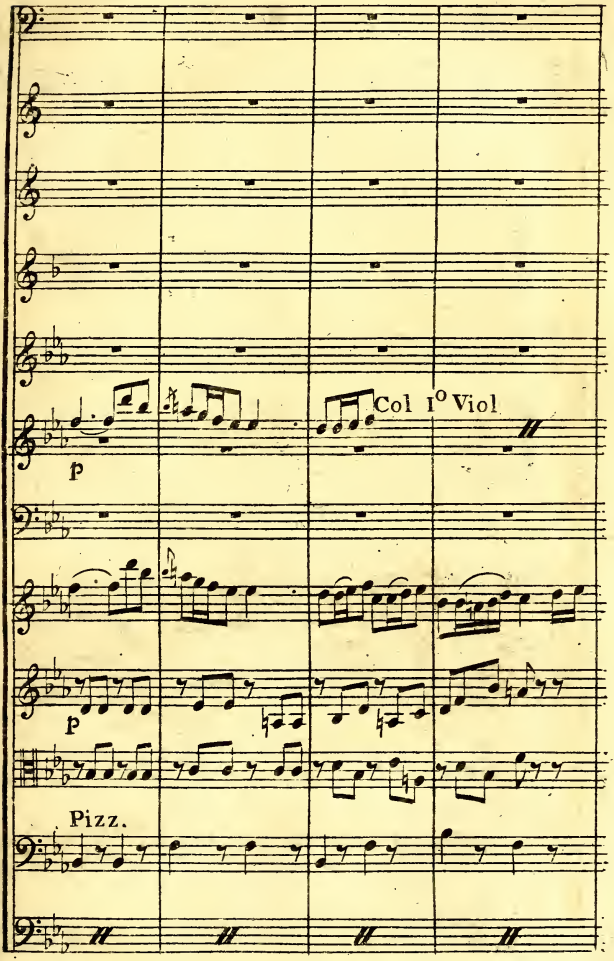


Suite de la PLANCHE 46

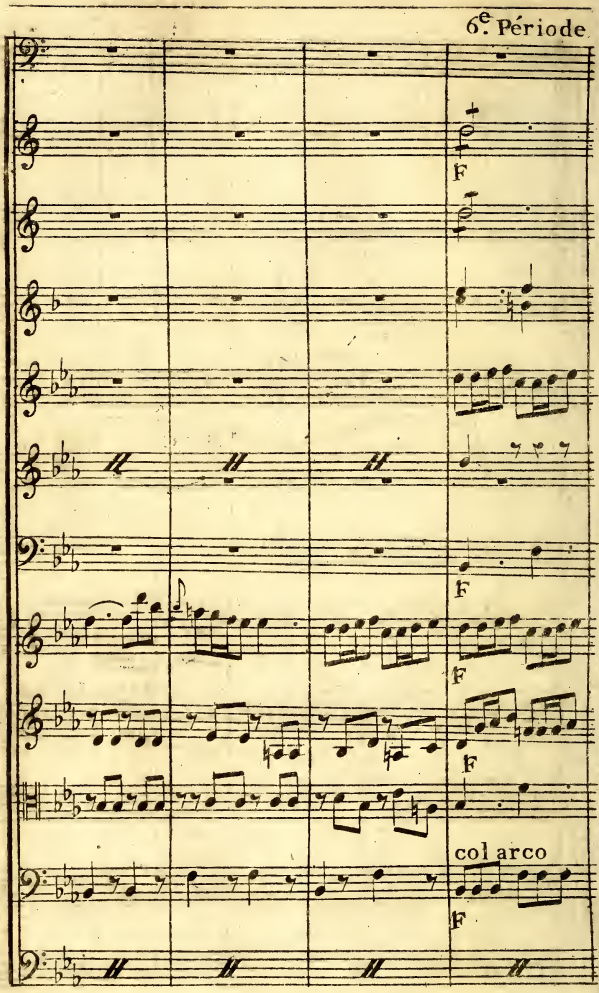


Suite de la PLANCHE 46

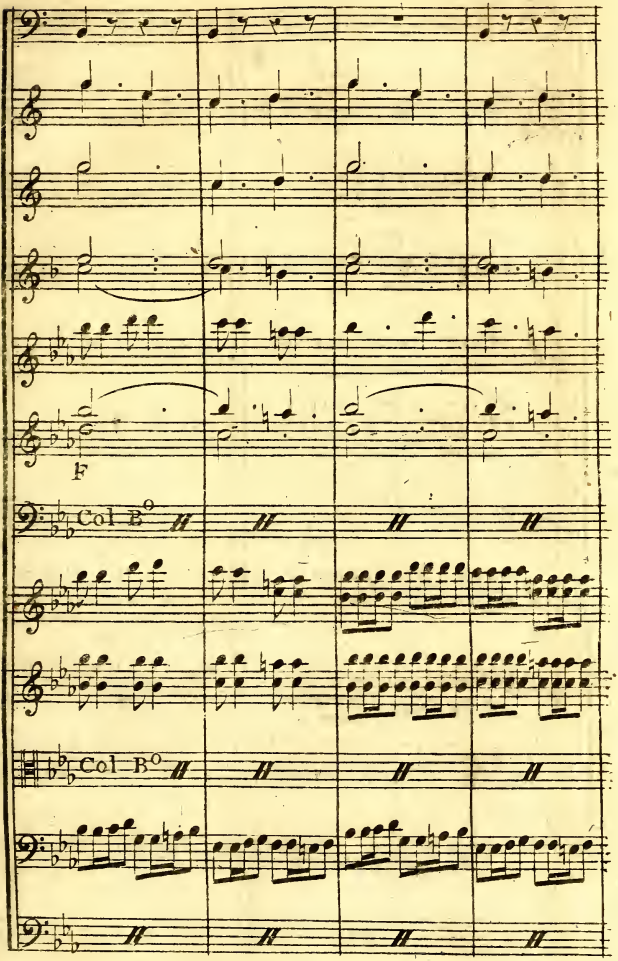
5.e Période



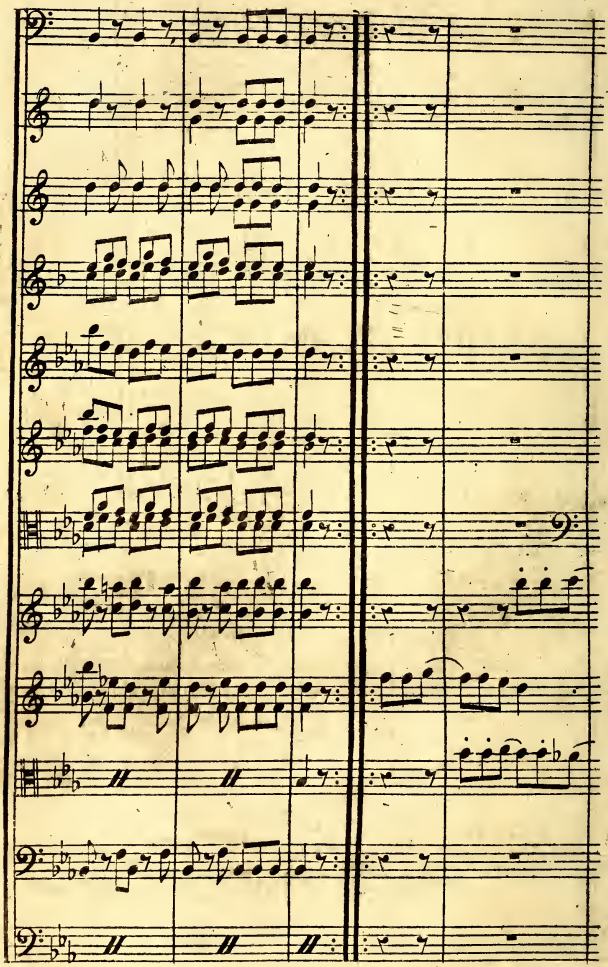
Suite de la PLANCHE 46



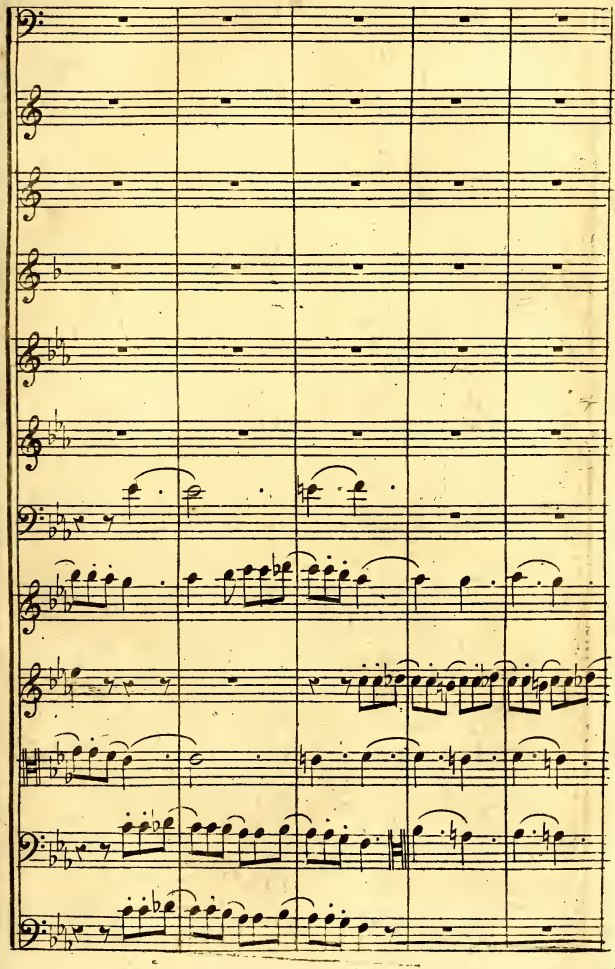
Suite de la PLANCHE 46



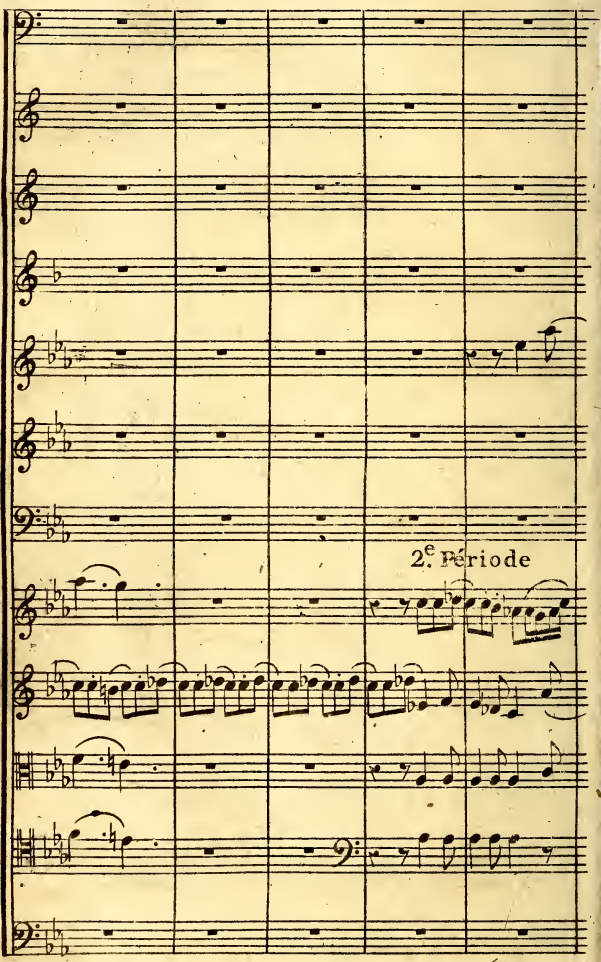
Suite de la PLANCHE 46

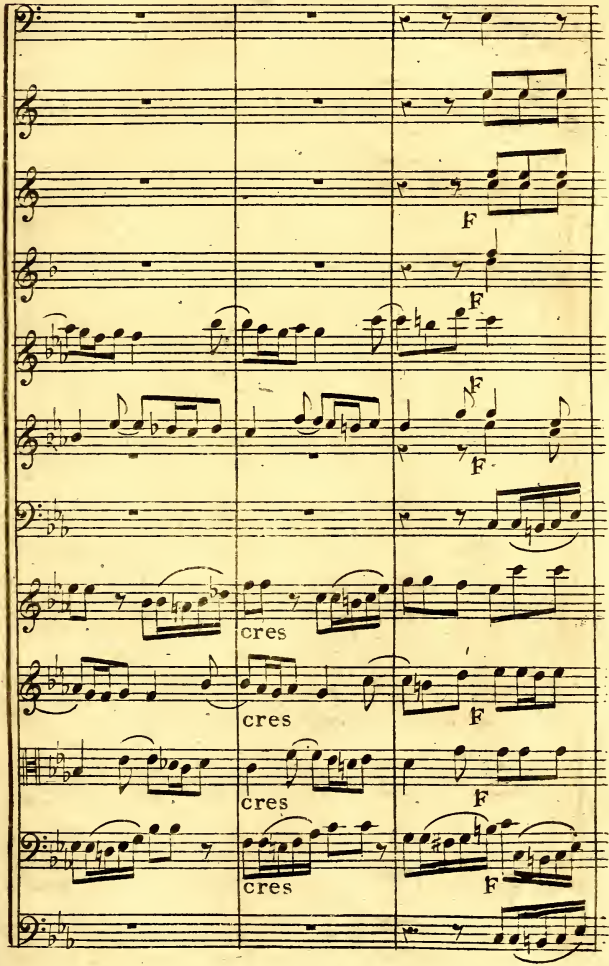


Suite de la PLANCHE 46

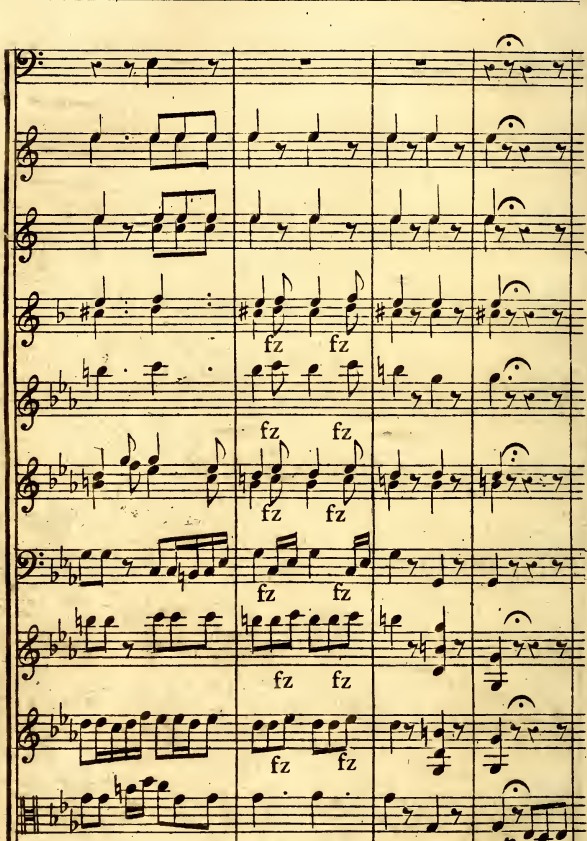


Suite de la PLANCHE 46

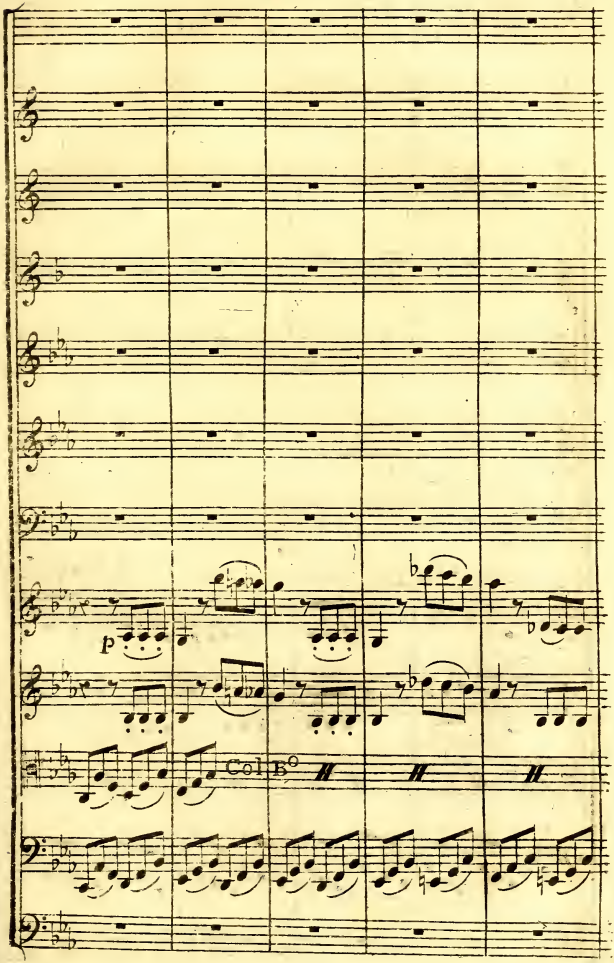



F
F
F
F
cres
cres
F
cres
F
cres
F

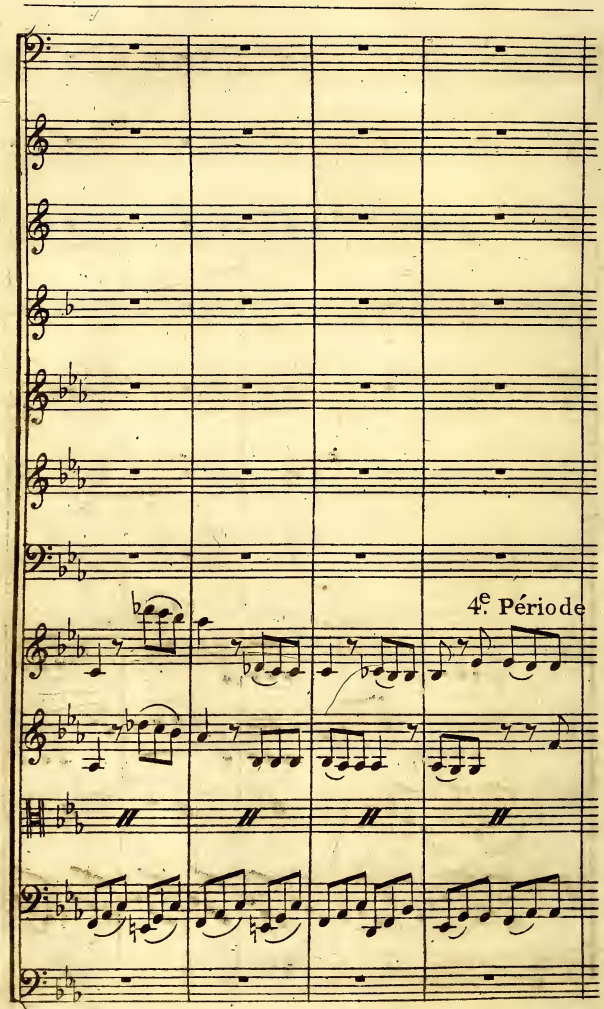
Suite de la PLANCHE 46



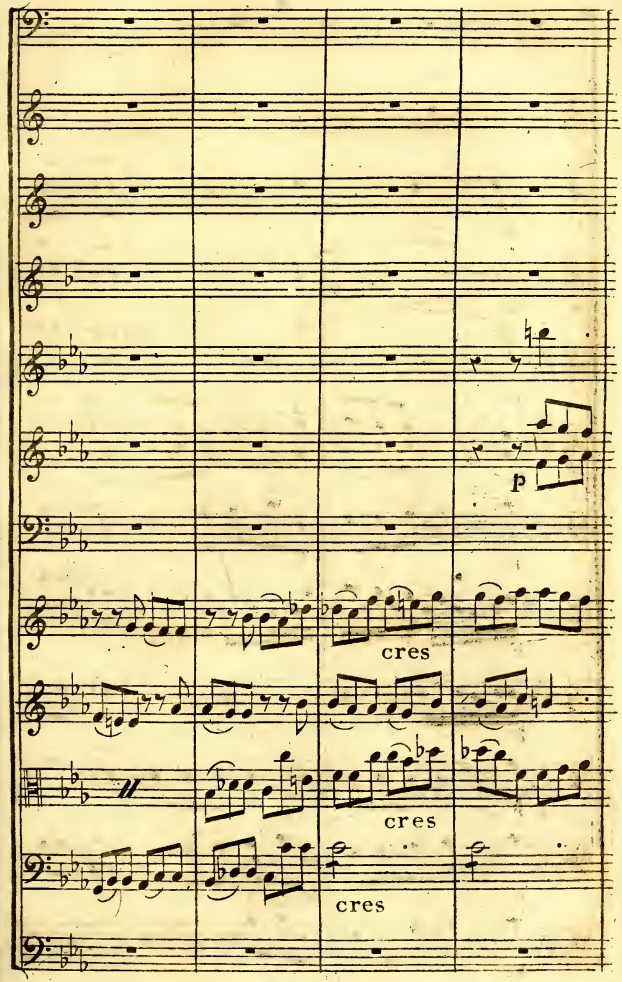
Suite de la PLANCHE 46



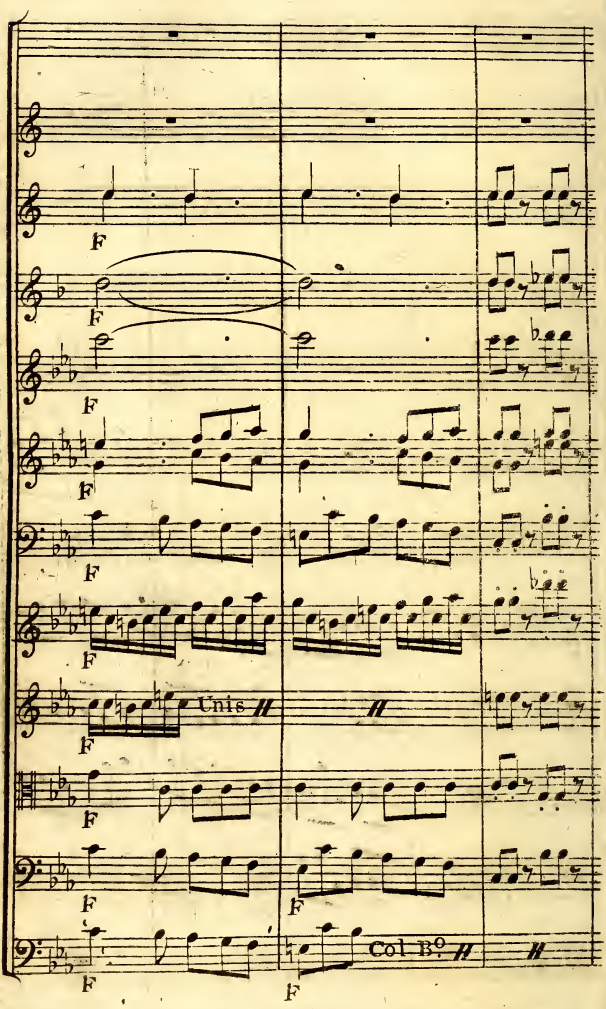
Suite de la PLANCHE 46

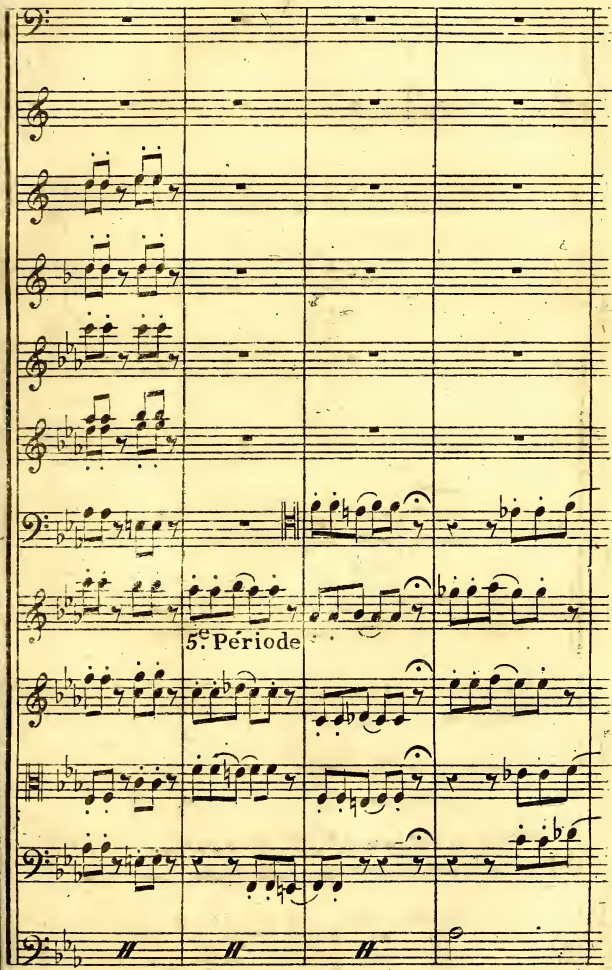


Suite de la PLANCHE 46

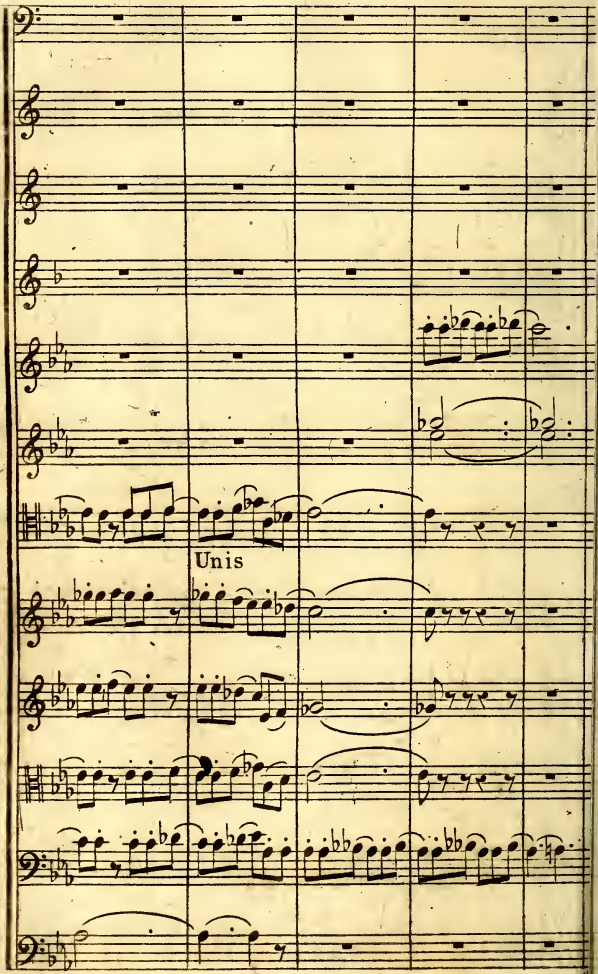


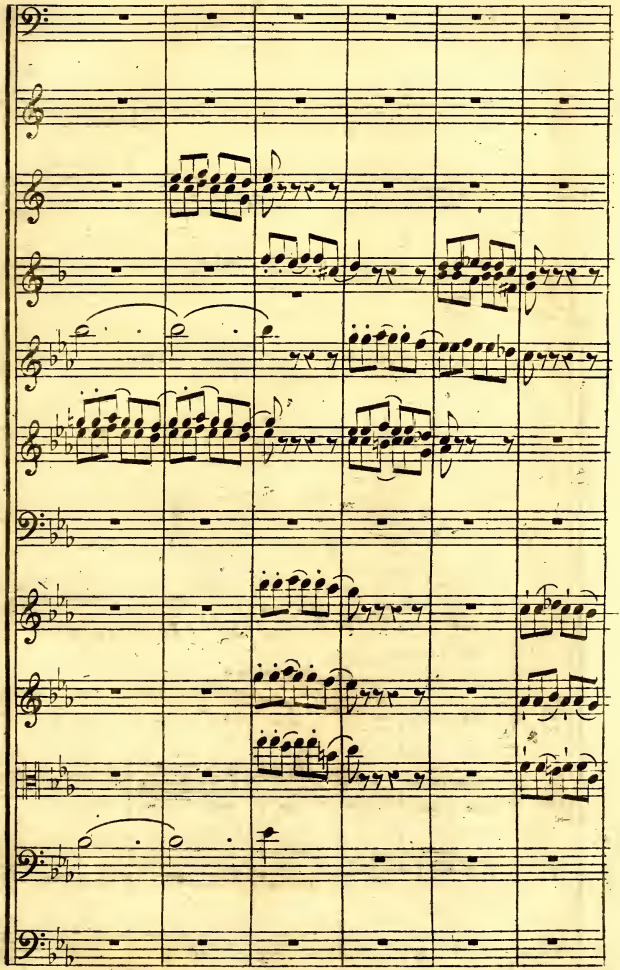
Suite de la PLANCHE 46



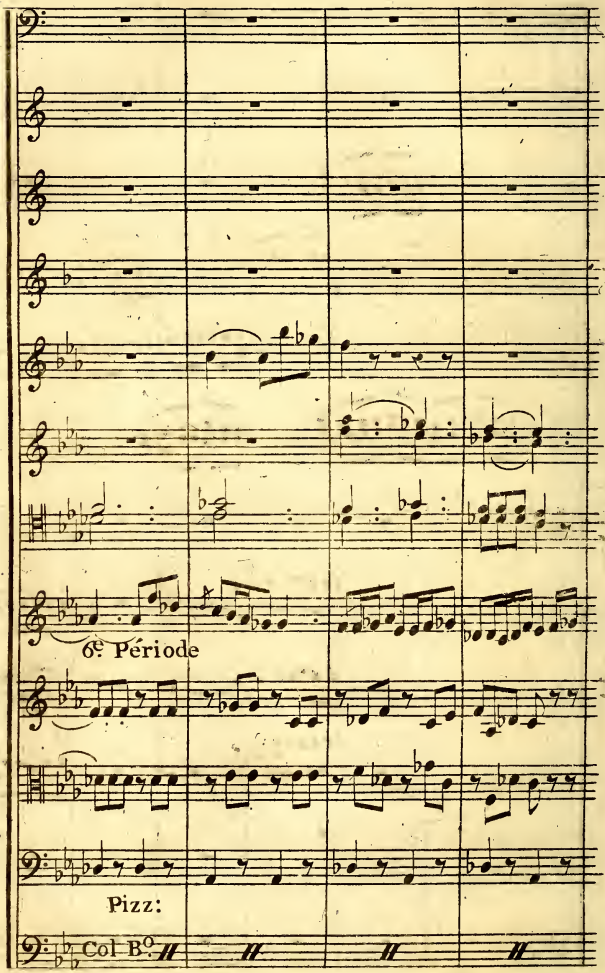

5e Période

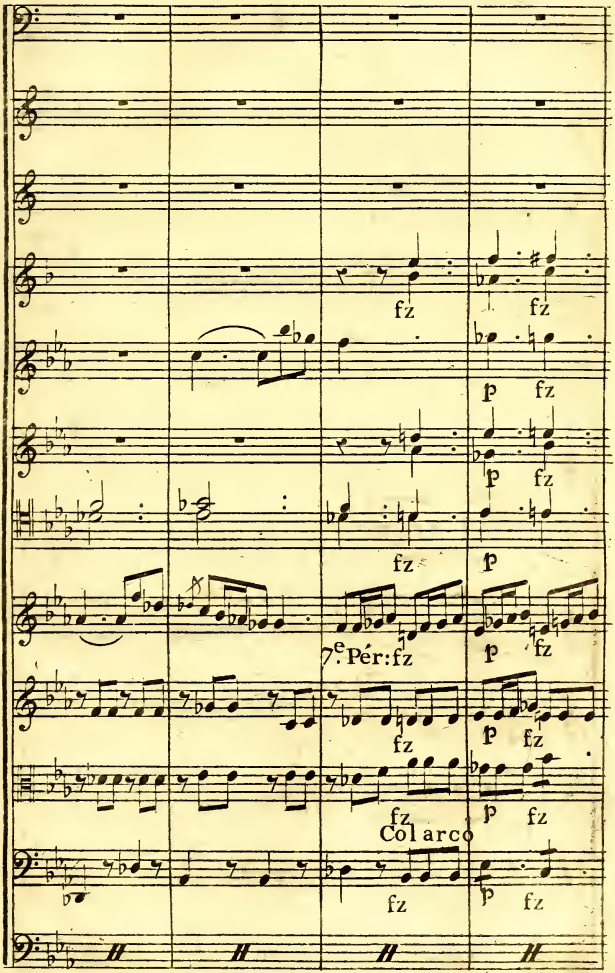
Suite de la PLANCHE 46



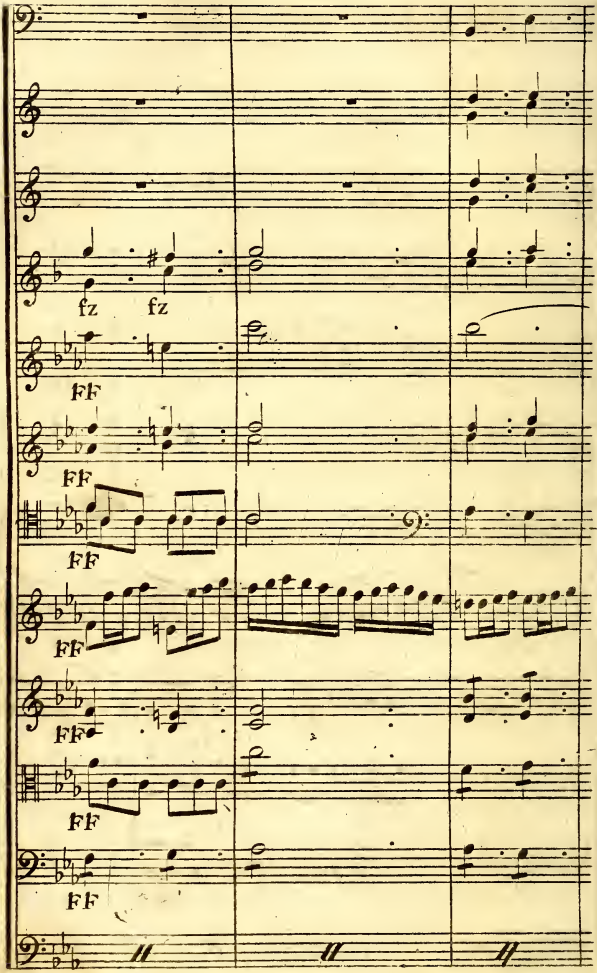


Suite de la PLANCHE 46

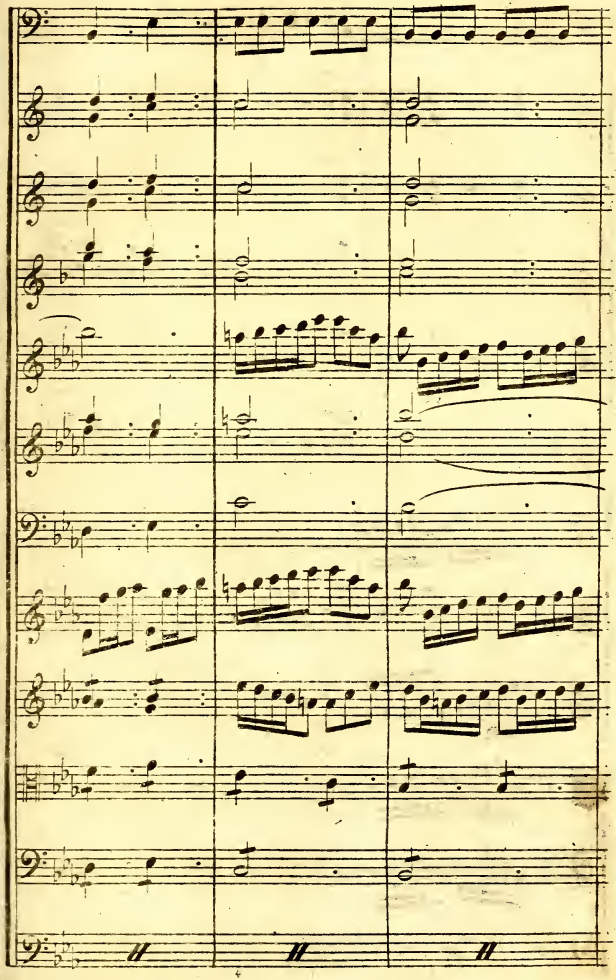



fz
fz
p
fz
p
fz
fz
p
7.e Pér: fz
p
fz
fz
p
fz
fz
p
fz
Col arco
fz
p
fz

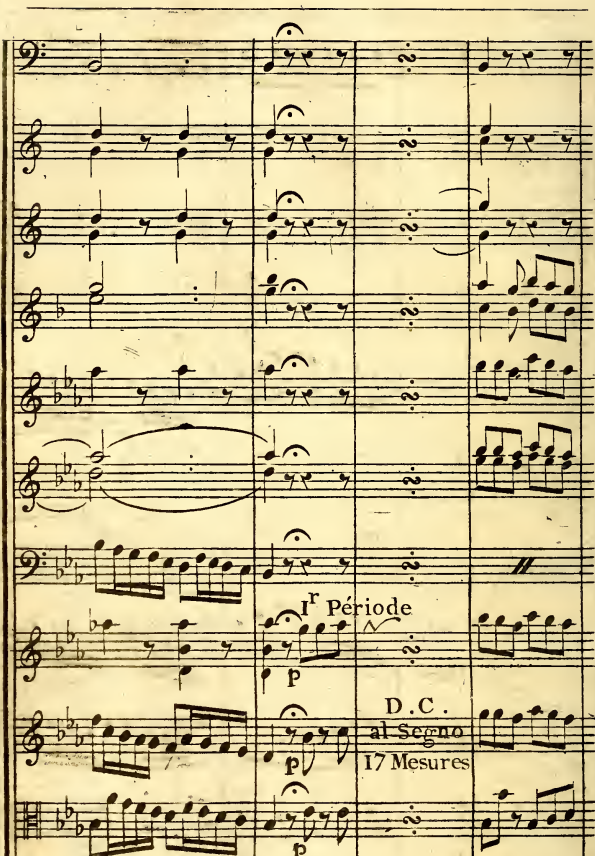
Suite de la PLANCHE 46



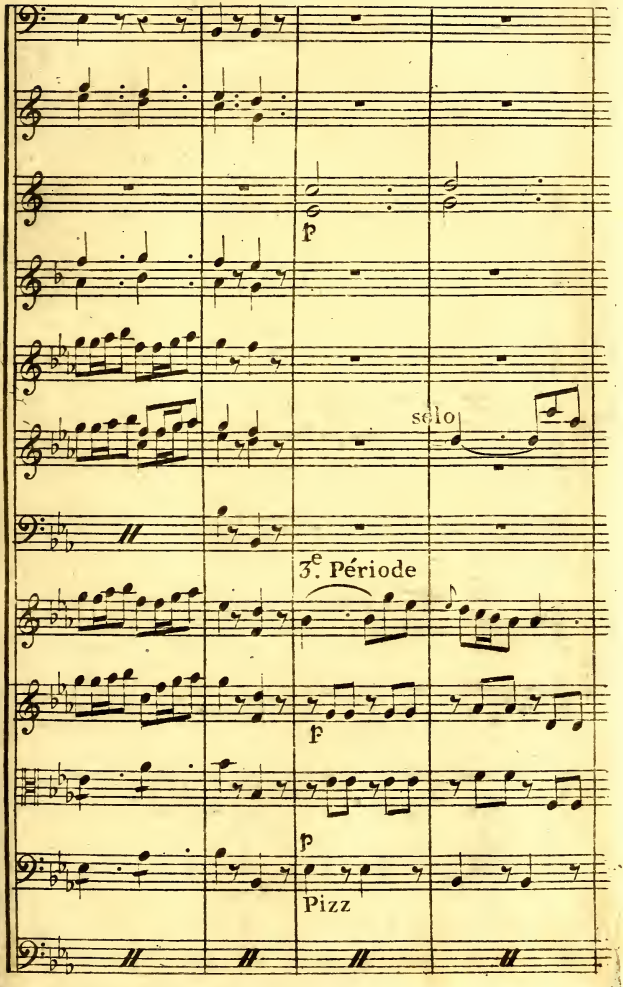
Suite de la PLANCHE 46



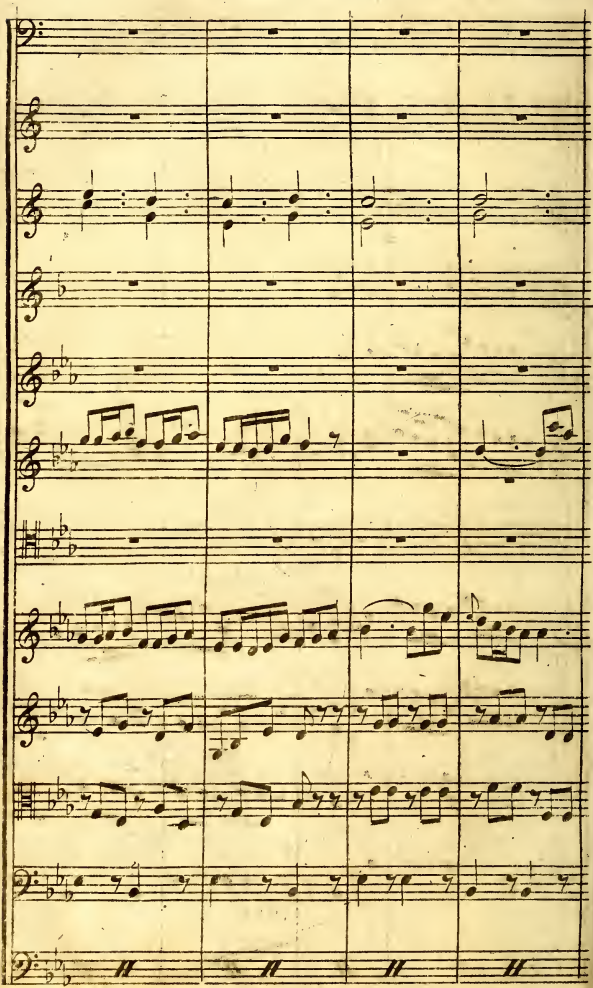
Suite de la PLANCHE 46



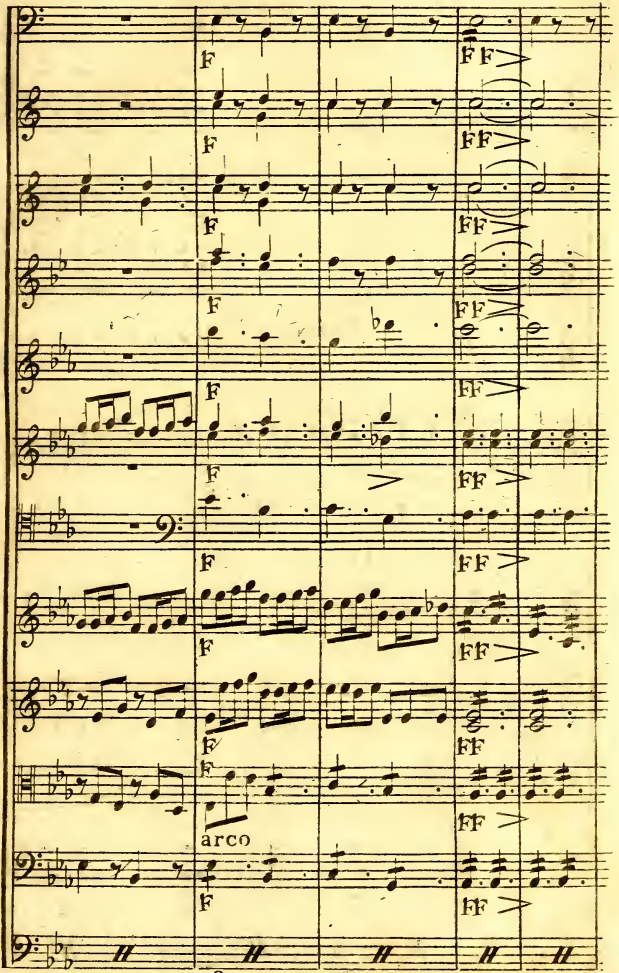
Suite de la PLANCHE 46



Suite de la PLANCHE 46

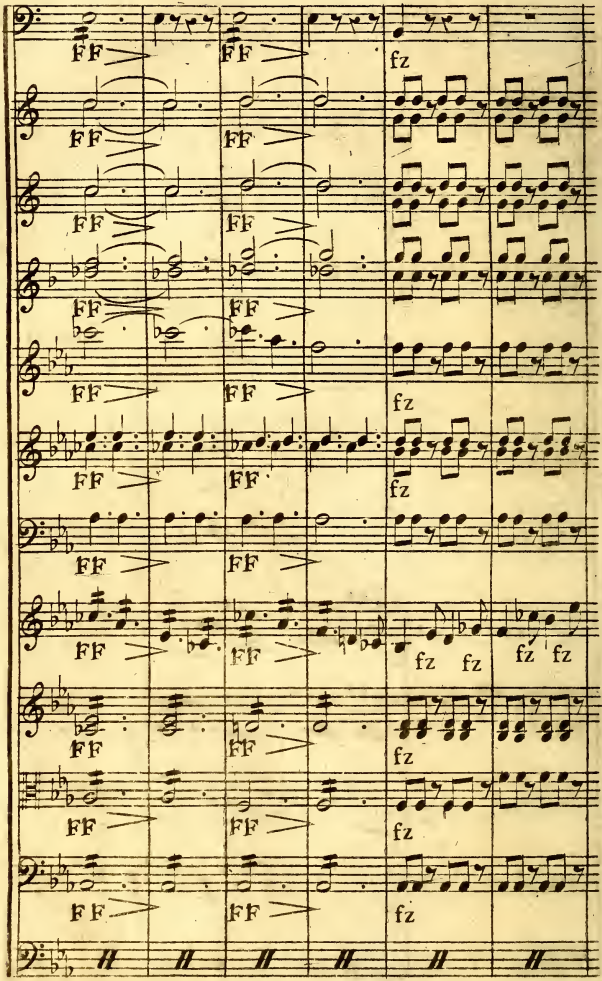


Suite de la PLANCHE 46



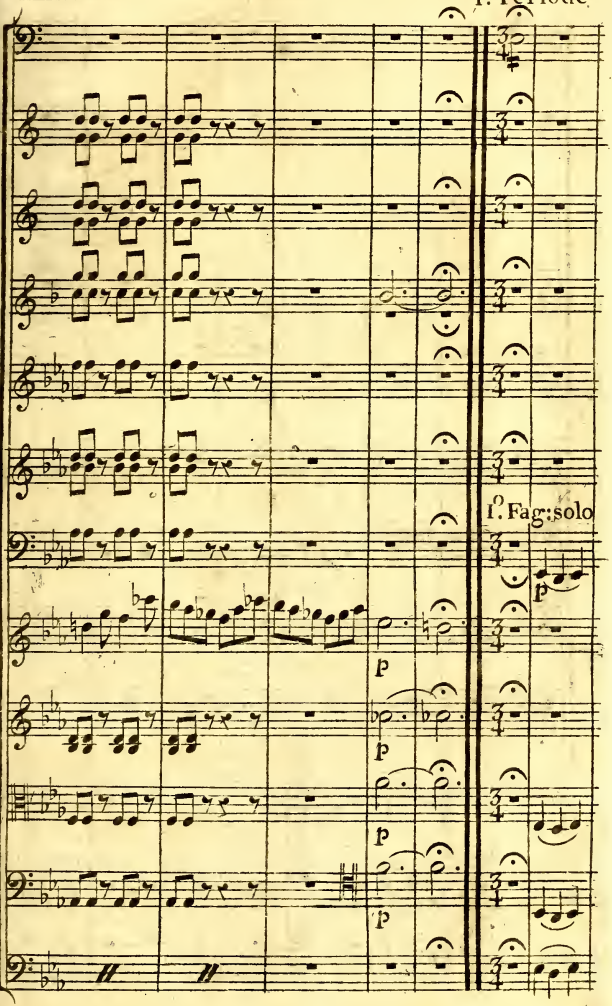
4.e Période

Suite de la PLANCHE 46

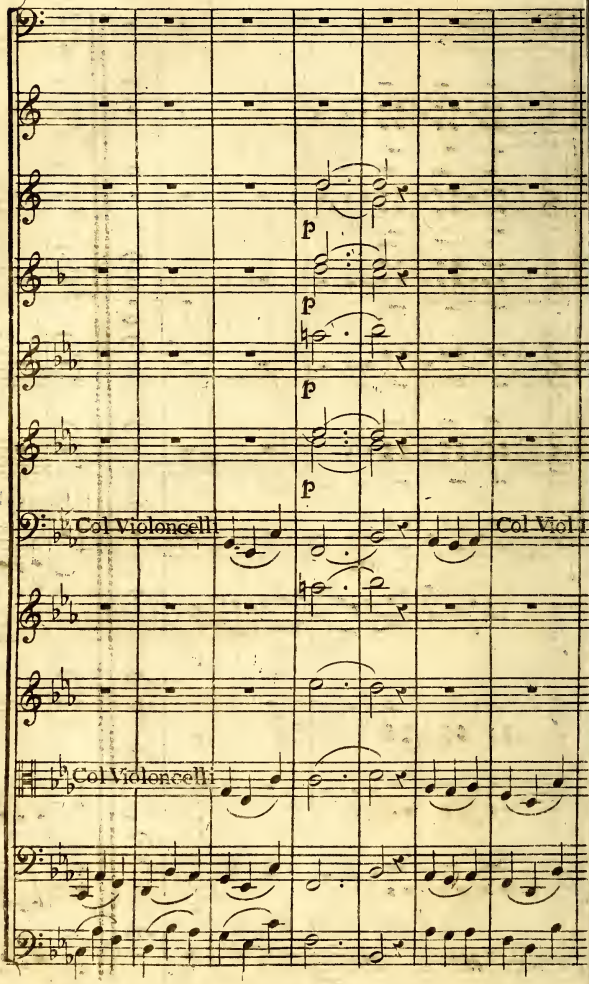


Suite de la PLANCHE 46

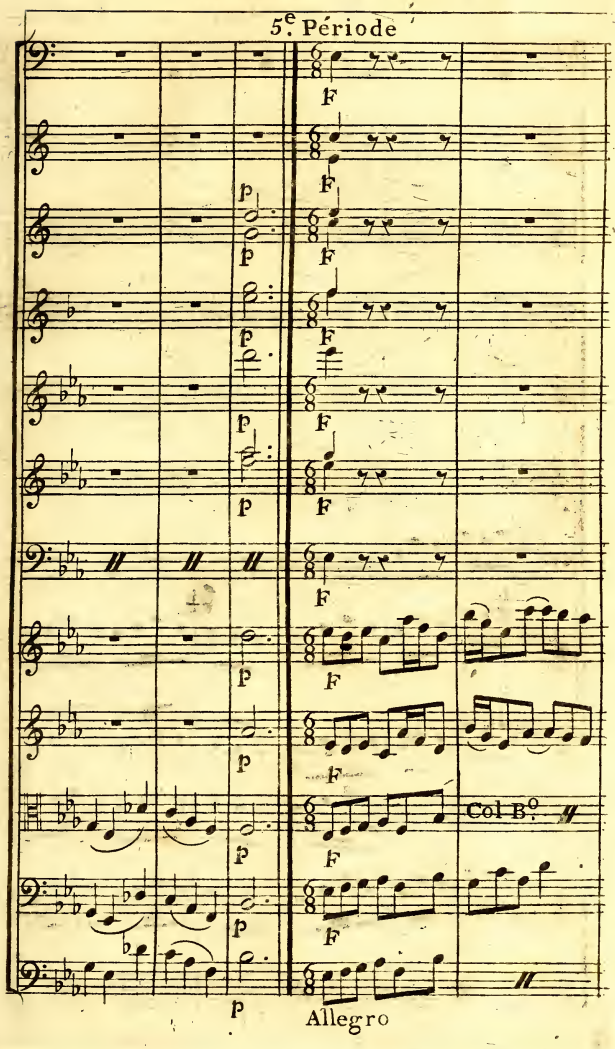
I.re Période



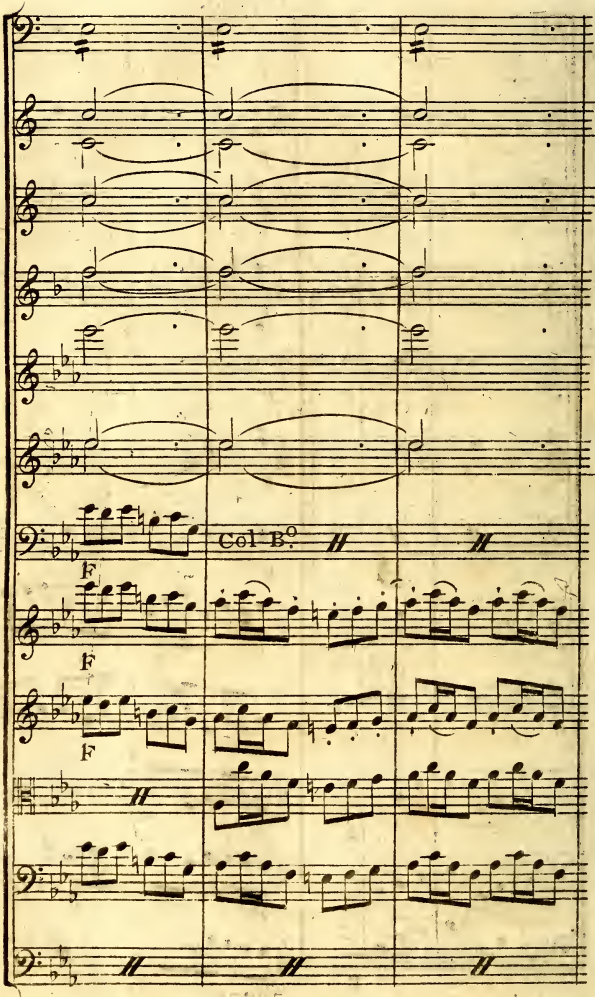
Suite de la PLANCHE 46



Suite de la PLANCHE 46

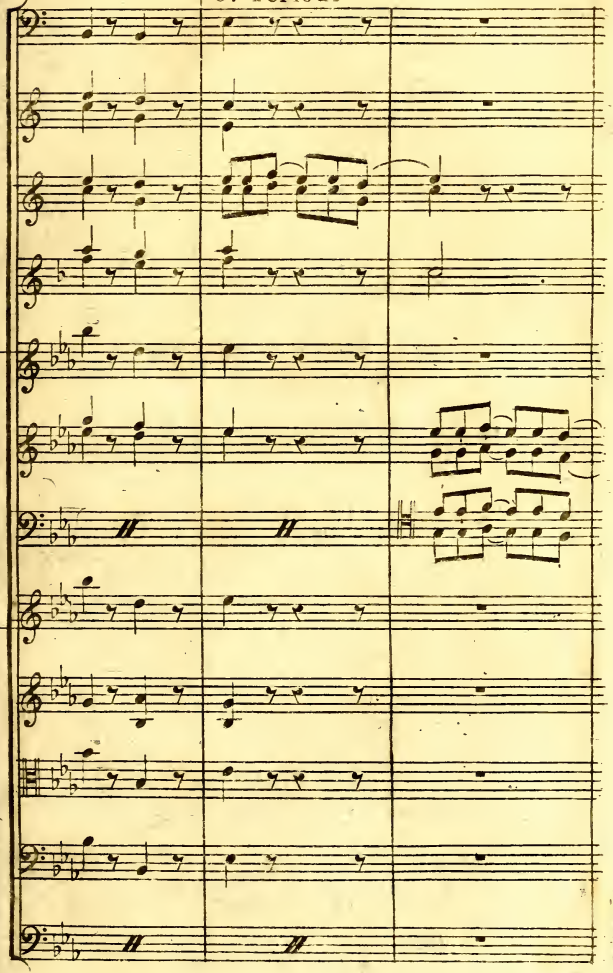


Suite de la PLANCHE 46

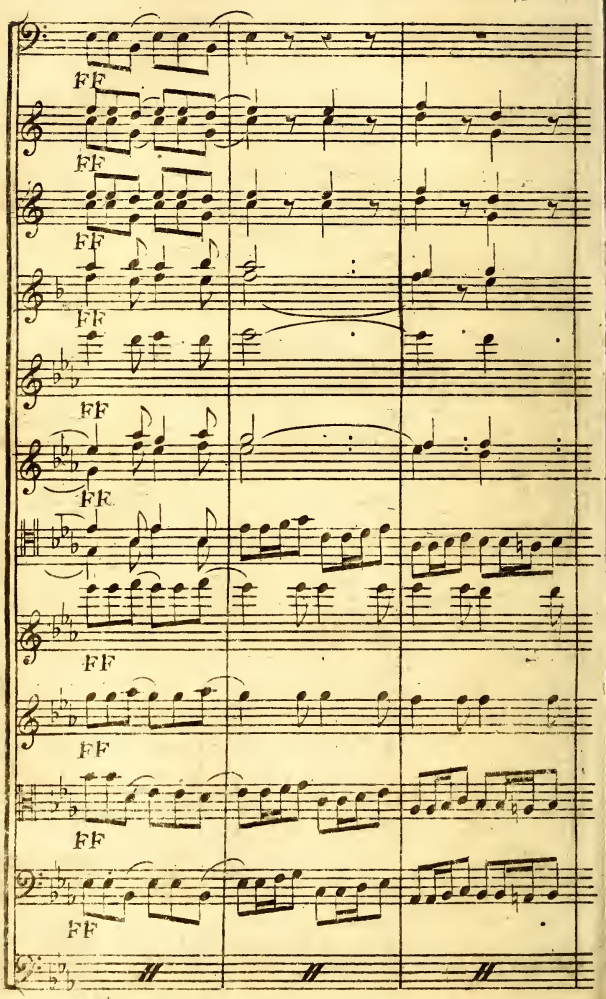


Suite de la PLANCHE 46

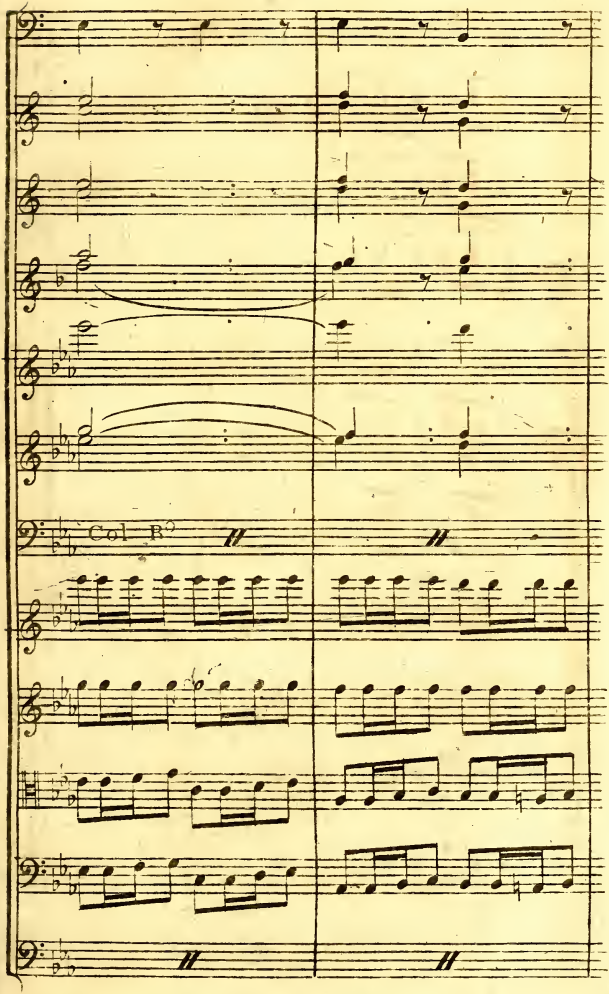
6e Période



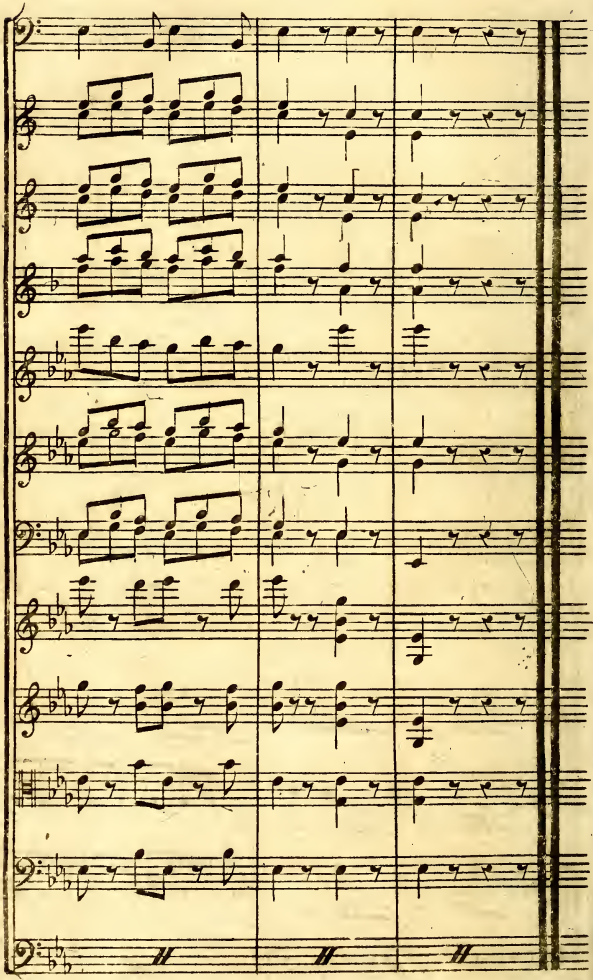
Suite de la PLANCHE 46

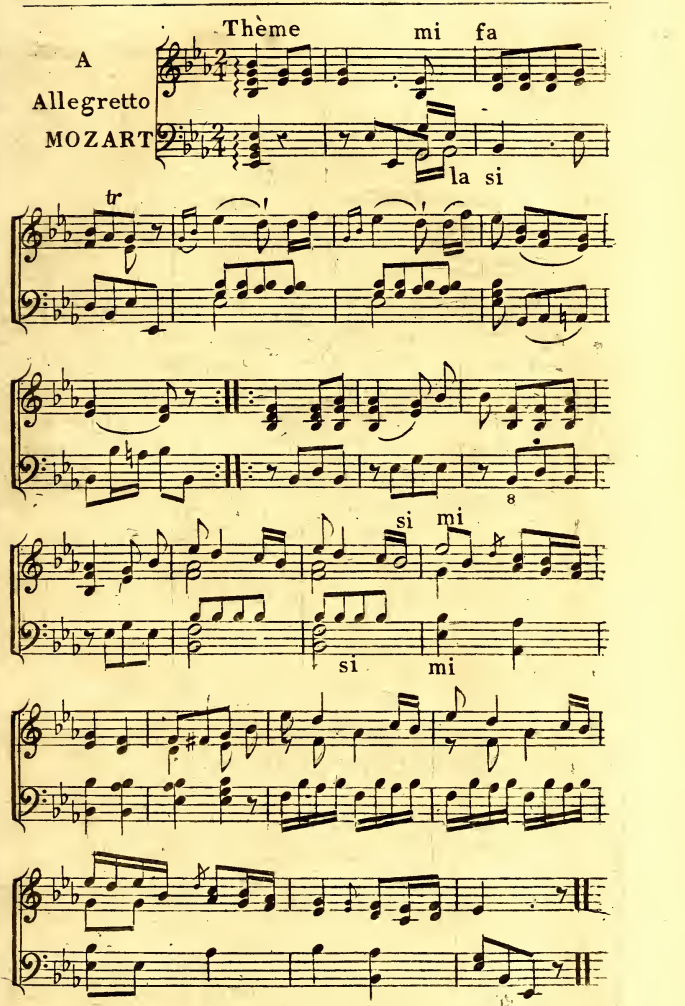


Suite de la PLANCHE 46

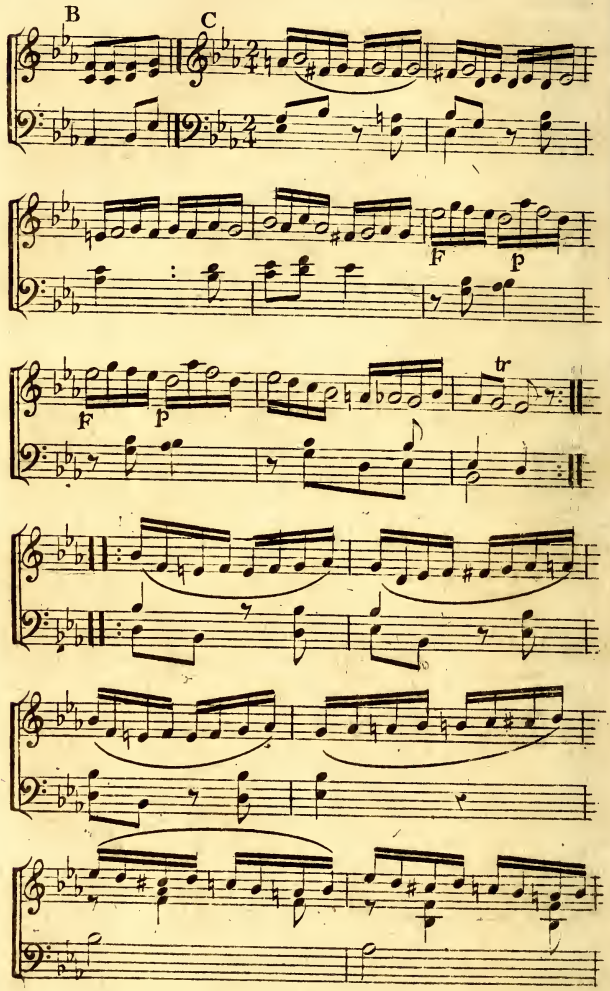


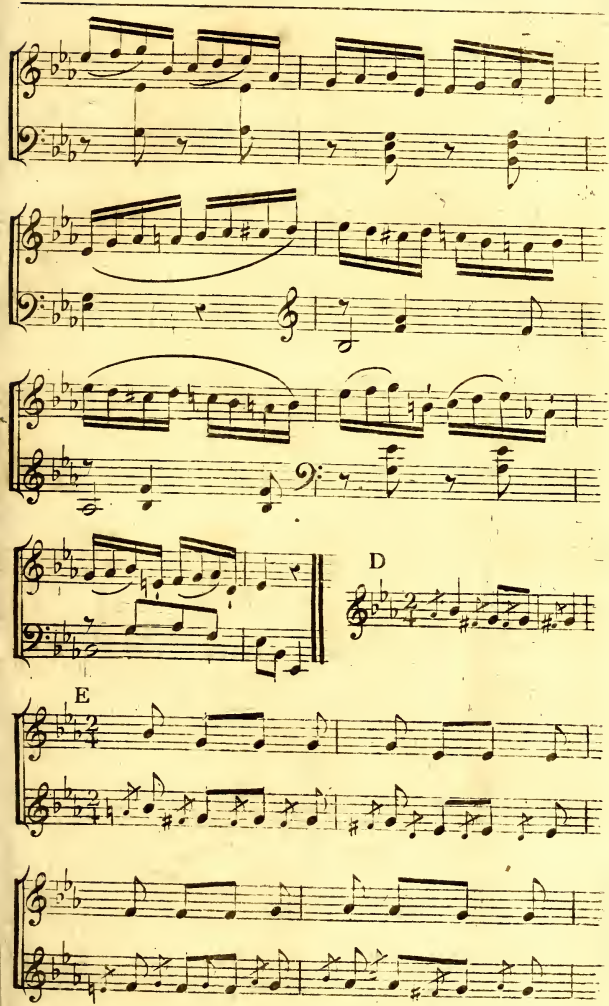
Suite de la PLANCHE 46



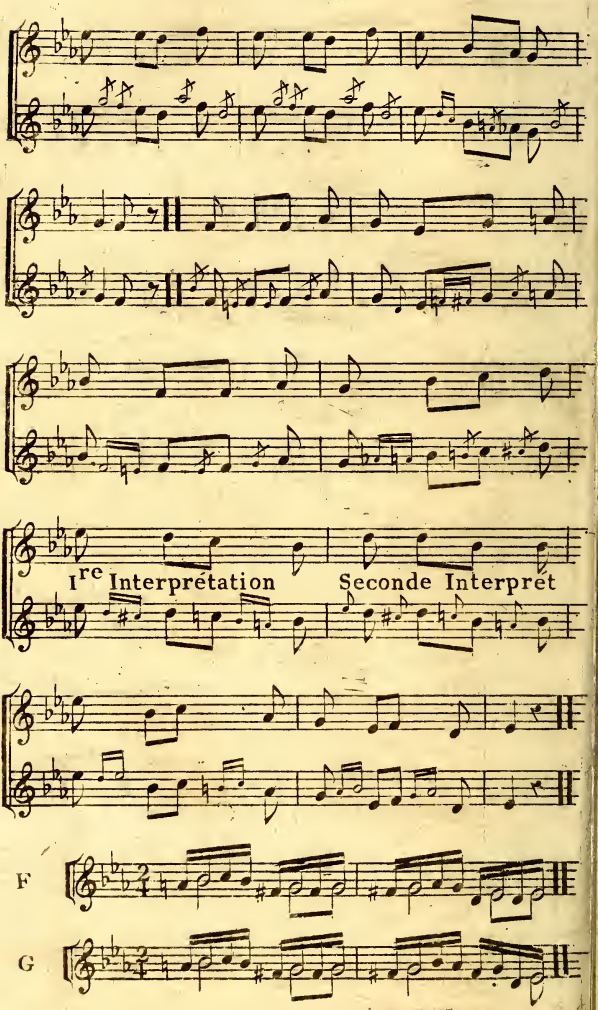

Thème
mi fa
A
Allegretto
MOZART
la si
tr
si mi
si mi

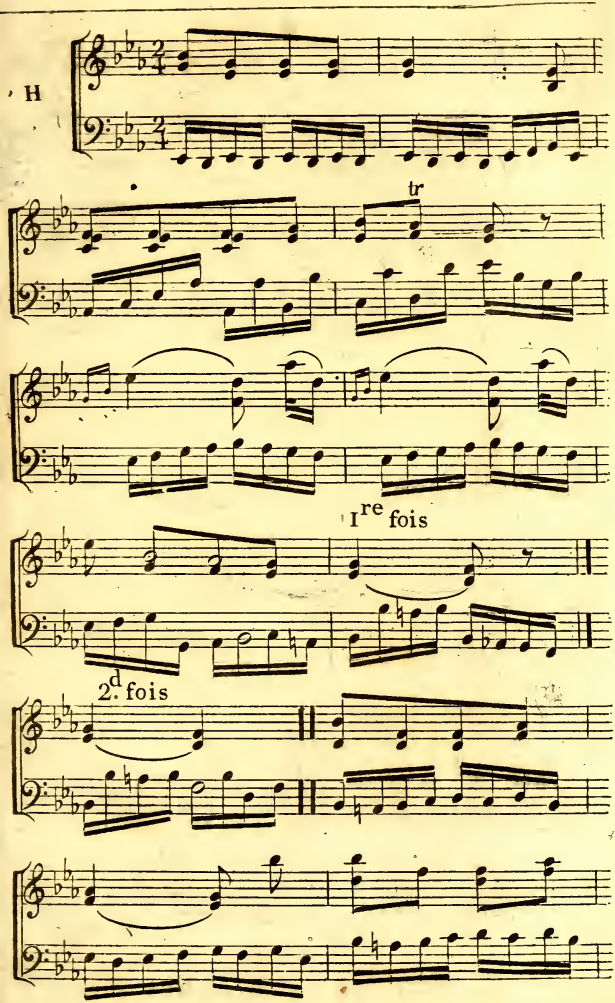
Suite de la PLANCHE 47



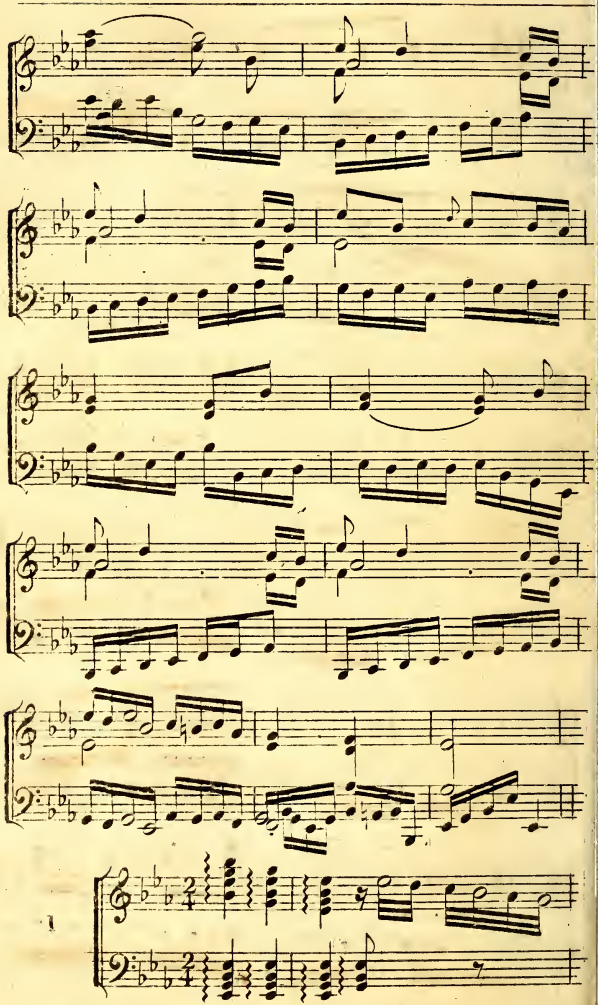

D
E

Suite de la PLANCHE 47

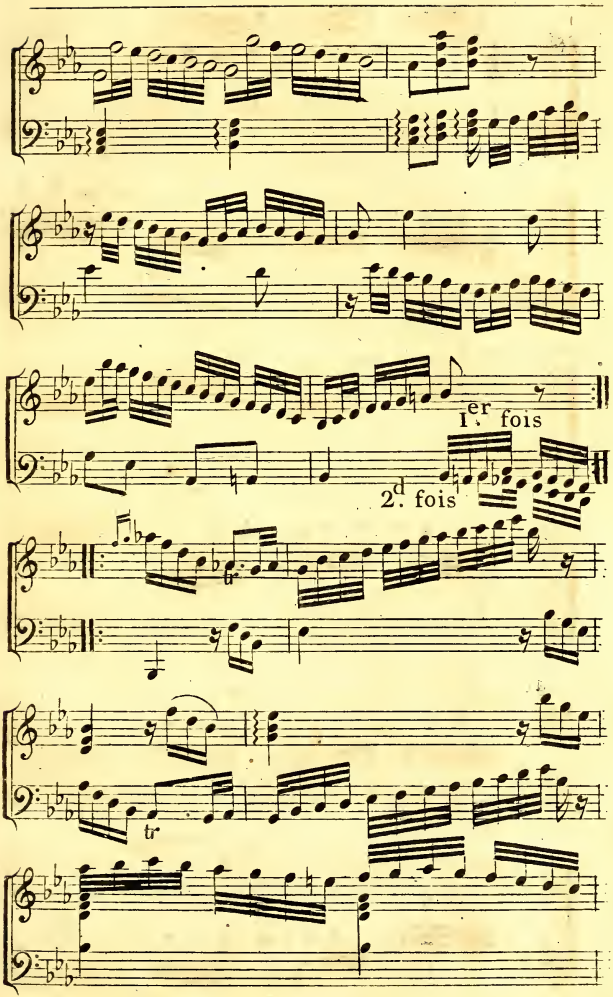



H
tr
1re fois
2d. fois

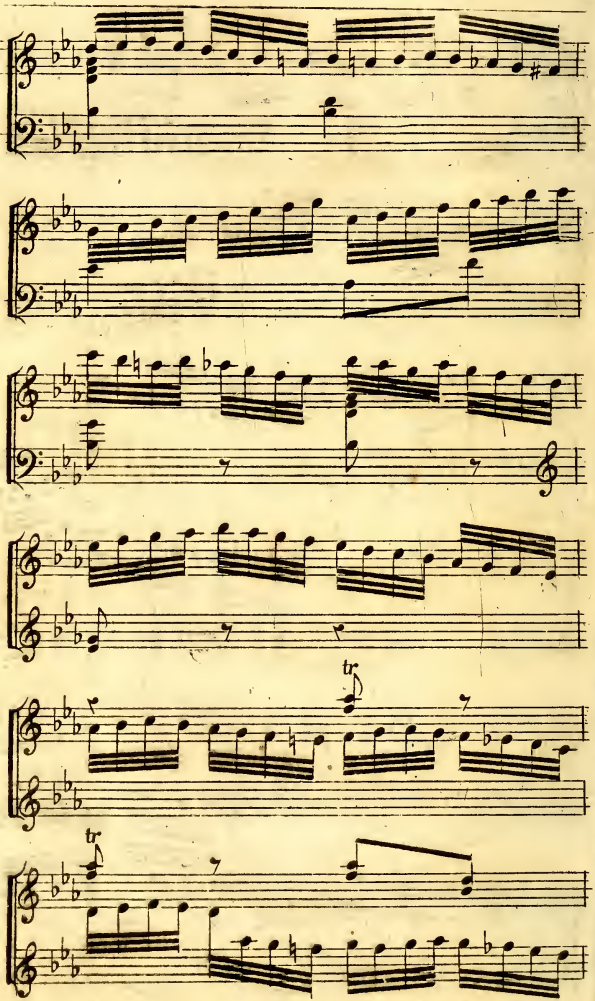
Suite de la PLANCHE 47

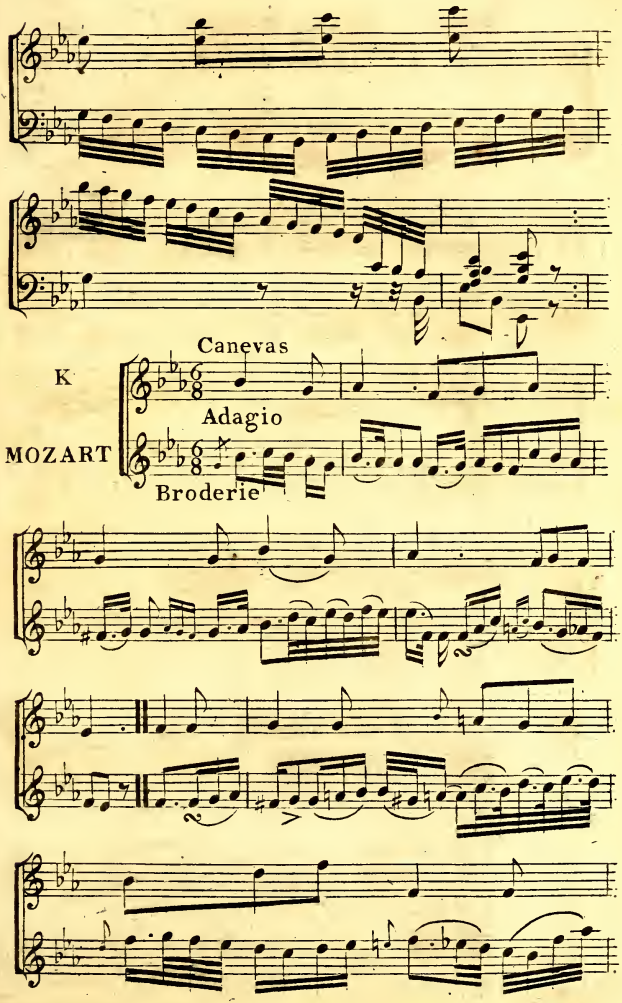


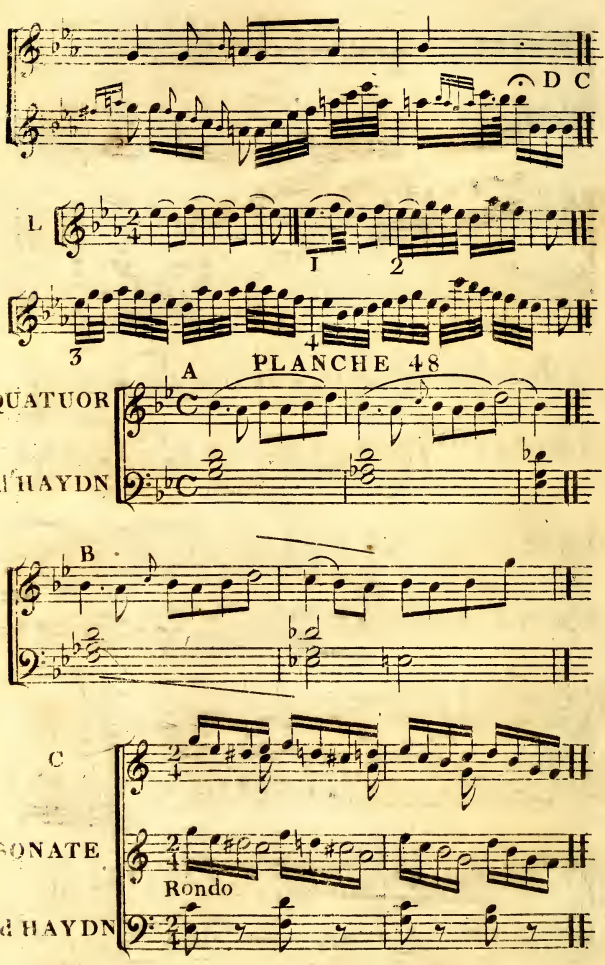
Suite de la PLANCHE 47

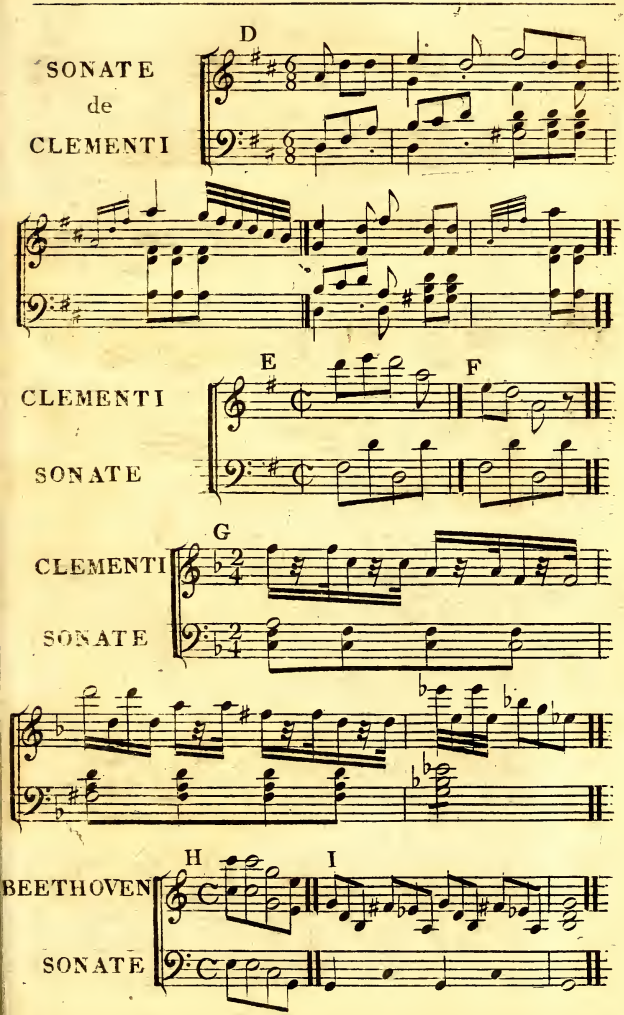


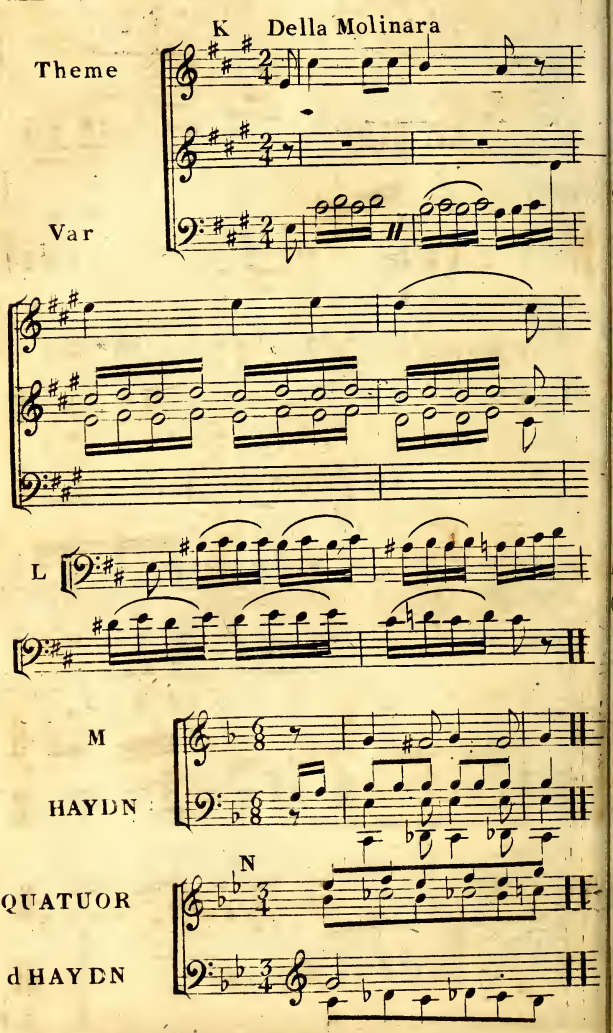
Suite de la PLANCHE 47

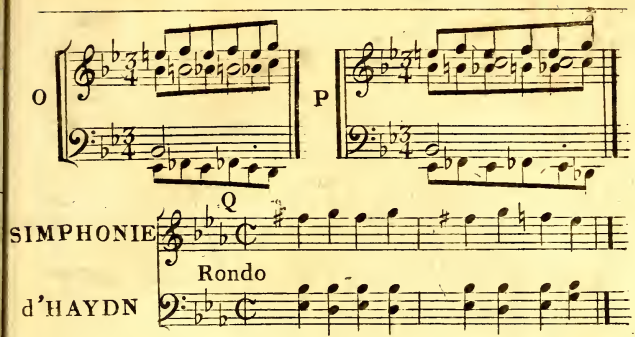



Canevas
K
Adagio
MOZART
Broderie


D C
L
1
2
3
4
A
PLANCHE 48
QUATUOR
d'HAYDN
B
C
SONATE
Rondo
d'HAYDN


D
SONATE
de
CLEMENTI
E
F
CLEMENTI
SONATE
G
CLEMENTI
SONATE
H
I
BEETHOVEN
SONATE


K Della Molinara
Theme
Var
L
M
HAYDN
N
QUATUOR
d HAYDN


O
P
Q
SIMPHONIE
Rondo
d'HAYDN

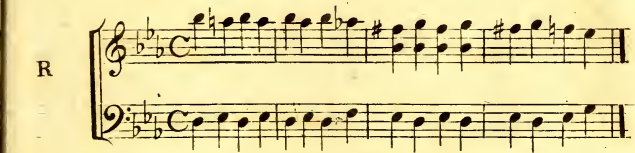
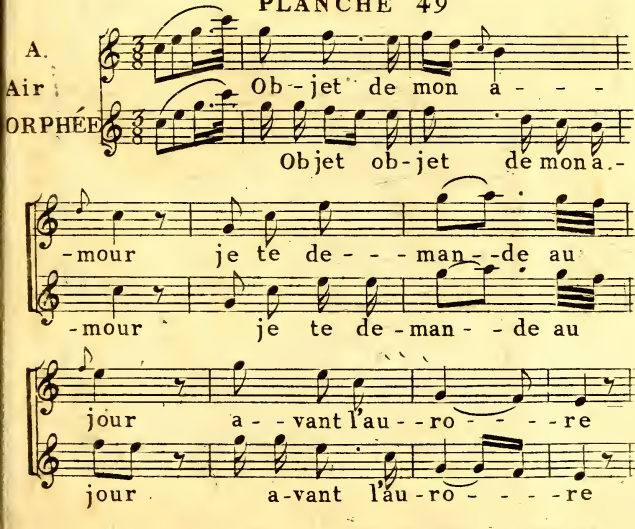
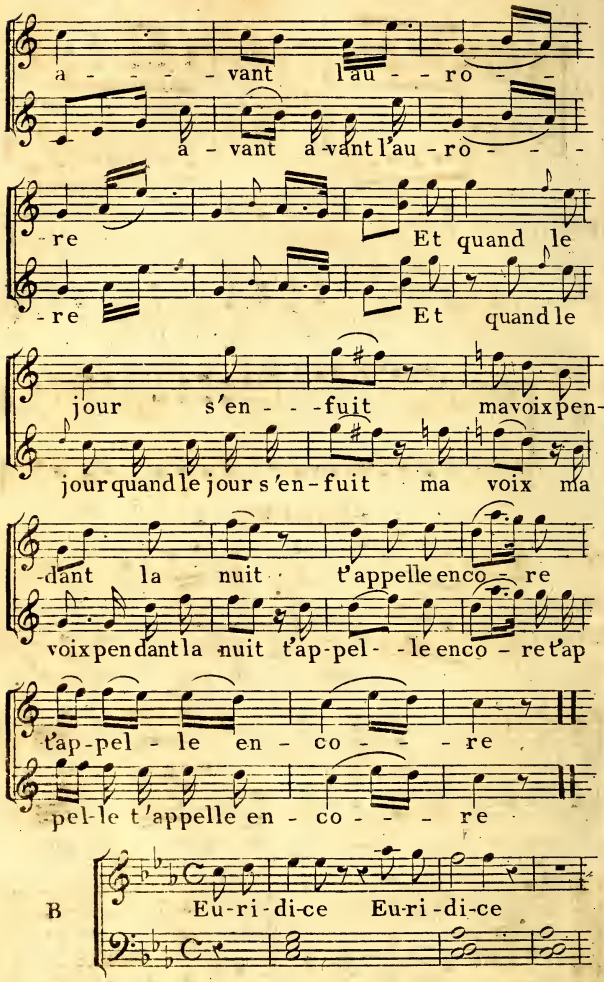
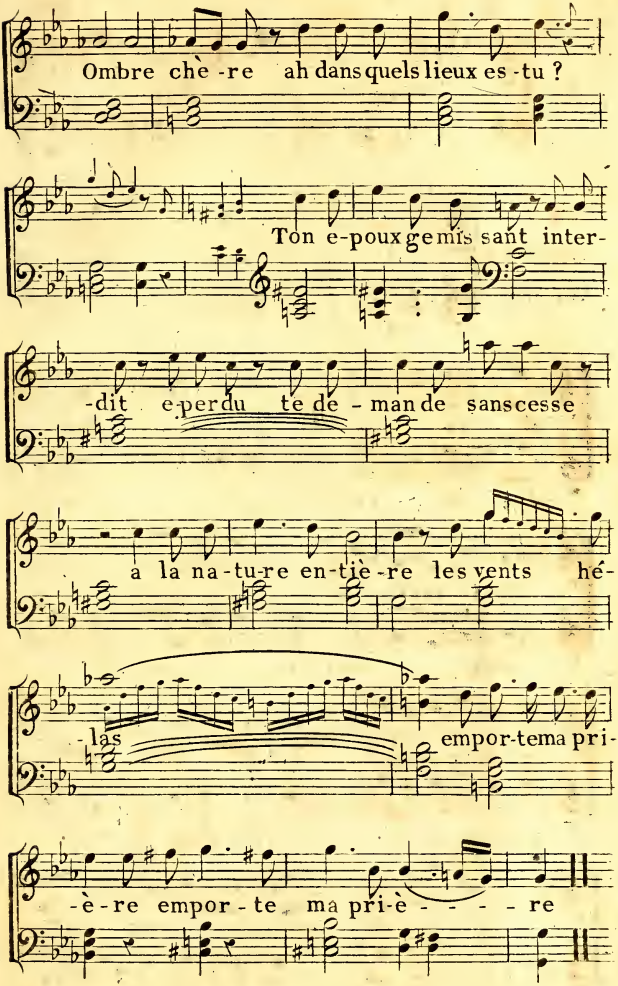
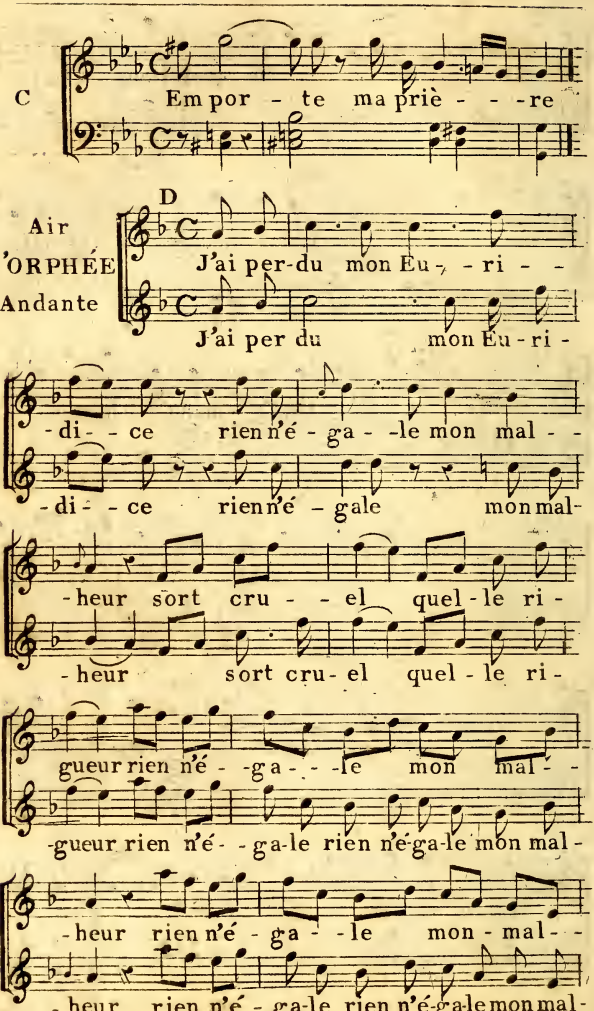

R

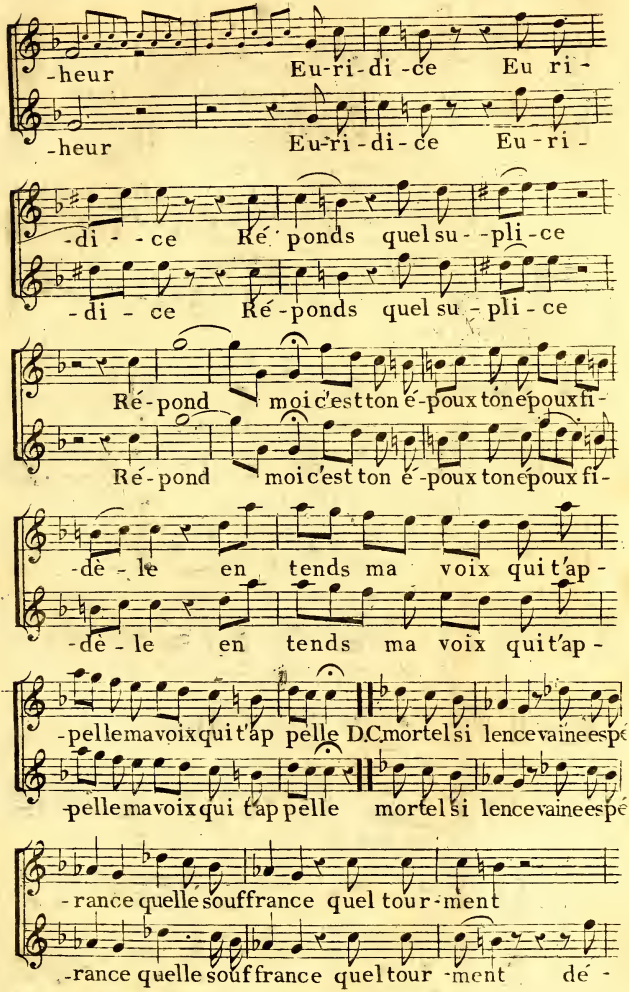
PLANCHE 49


A.
Air
ORPHÉE
Ob - jet de mon a - - -
Objet ob - jet de mon a.-
-mour je te de - - - man - - de au
-mour je te de - man - - de au
jour a - - vant l'au - - ro - - - - re
jour a-vant l'au - ro - - - - re

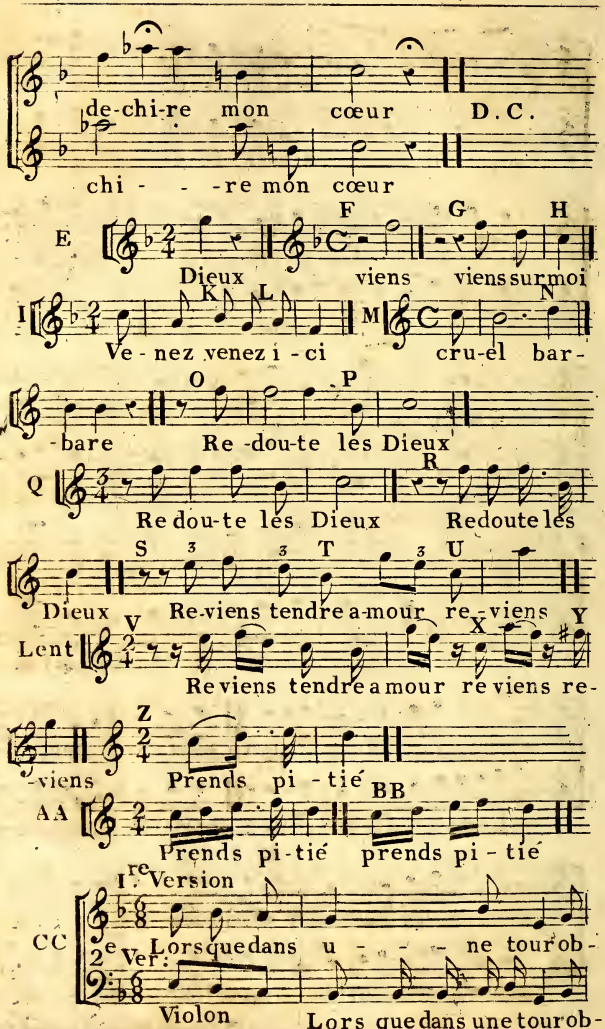

a - - - - vant l'au - - ro - -
a - vant a-vant l'au - ro - - -
- re Et quand le
- re Et quand le
jour s'en - - - fuit ma voix pen-
jour quand le jour s'en - fuit ma voix ma
-dant la nuit t'appelle enco - re
voix pendant la nuit t'ap-pel - - le enco - re t'ap
t'ap-pel - le en - co - - - - re
-pel-le t'appelle en - co - - - - re
B
Eu-ri-di-ce Eu-ri-di-ce

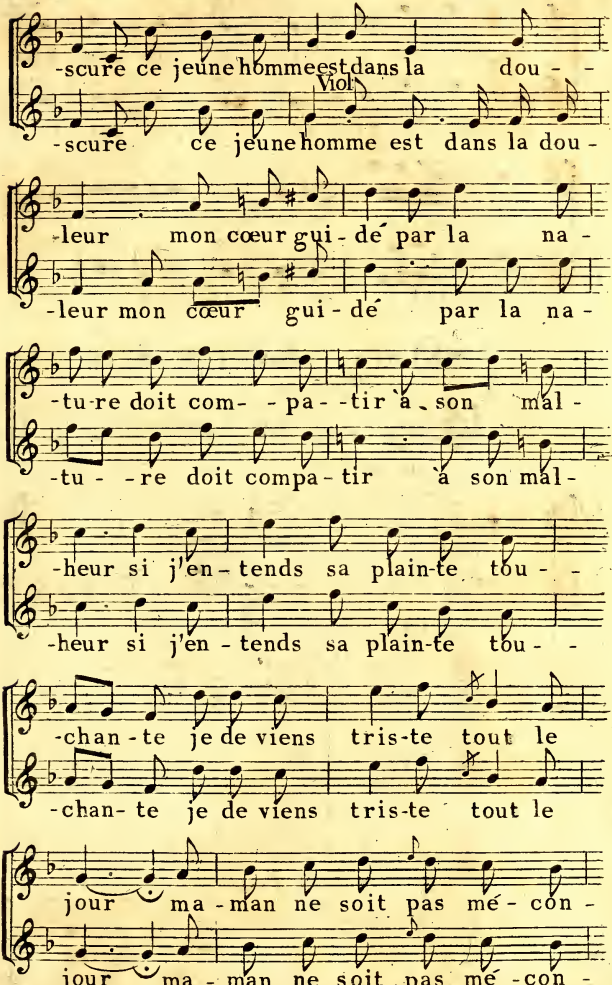

Ombre chè-re ah dans quels lieux es-tu ?
Ton e-poux ge mis sant inter-
-dit e perdu te de-man de sans cesse
a la na-tu-re en-tiè-re les vents hé-
-las empor-te ma pri-
-è-re empor-te ma pri-è- - - - re


C
Em por - te ma prière
D
Air d'ORPHÉE Andante
J'ai per-du mon Eu - ri - -
J'ai per du mon Eu - ri -
-di - - ce rien n'é - ga - -le mon mal - -
-di - - ce rien n'é - gale mon mal-
-heur sort cru - - el quel - le ri -
-heur sort cru - el quel - le ri -
-gueur rien n'é - -ga - - -le mon mal - -
-gueur rien n'é - - ga-le rien n'é-ga-le mon mal -
-heur rien n'é - ga - - le mon - mal - -
-heur rien n'é - ga-le rien n'é-ga-le mon mal-

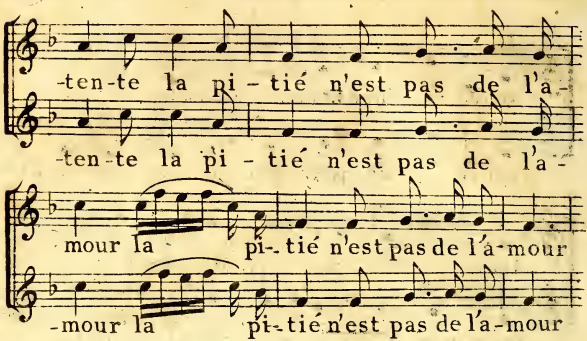

-heur Eu-ri-di-ce Eu ri-
-heur Eu-ri-di-ce Eu-ri-
-di - - ce Ré ponds quel su - - pli-ce
-di - ce Ré-ponds quel su - pli - ce
Ré-pond moi c'est ton é-poux ton épouxfi-
Ré-pond moi c'est ton é-poux ton épouxfi-
-dè - le en tends ma voix qui t'ap-
-dè - le en tends ma voix qui t'ap-
-pellemavoixquit'ap pelle D.C.mortelsi lencevaineespé
-pellemavoixqui t'ap pelle mortelsi lencevaineespé
-rance quelle souffrance quel tour-ment
-rance quelle souffrance quel tour -ment dé -

Suite de la PLANCHE 49

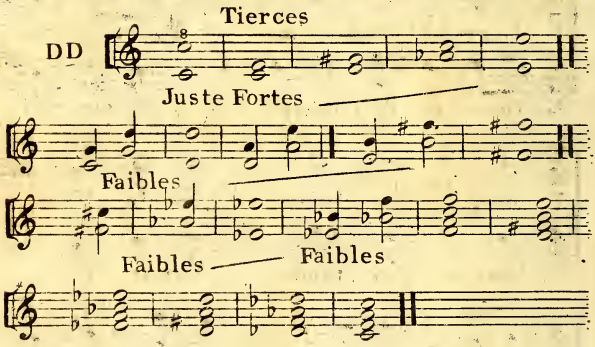



-scure ce jeune homme est dans la dou - -
Viol
-scure ce jeune homme est dans la dou -
-leur mon cœur gui - dé par la na -
-leur mon cœur gui - dé par la na -
-tu-re doit com- - pa- -tir à son mal -
-tu - -re doit compa - tir à son mal -
-heur si j'en - tends sa plain-te tou - -
-heur si j'en - tends sa plain-te tou - -
-chan - te je de viens tris-te tout le
-chan- te je de viens tris-te tout le
jour ma - man ne soit pas mé - con -
jour ma - man ne soit pas mé - con -

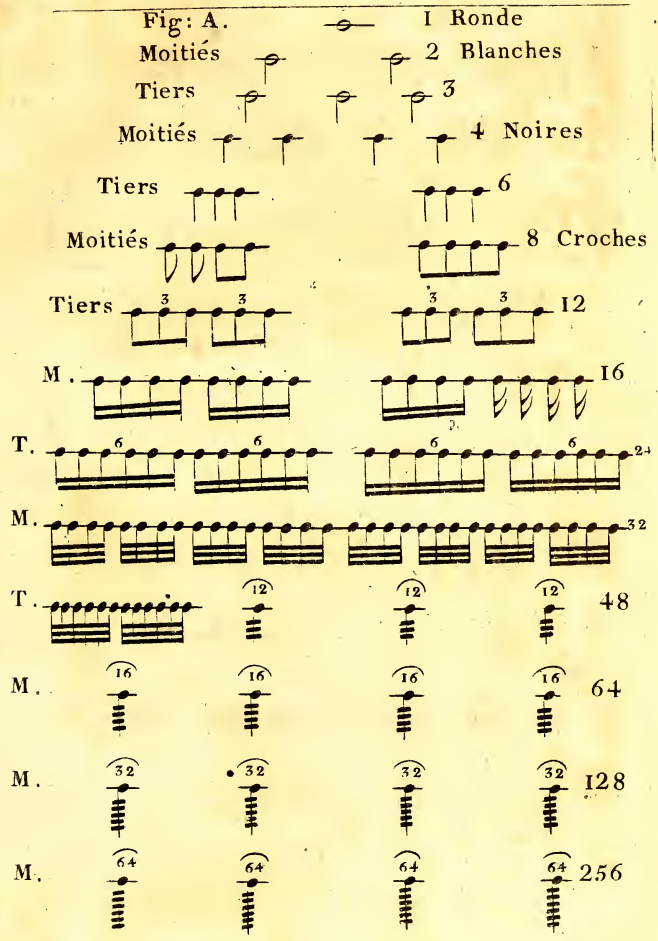
Suite de la PLANCHE 49



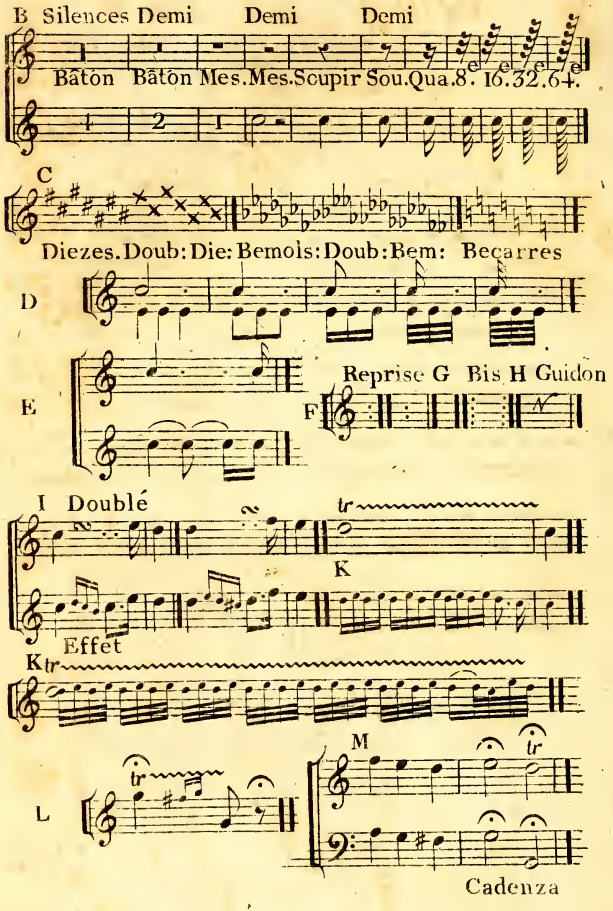
MÉTHODE Pour l'Accord du Piano



Notes de différentes espèces



Voyez les Mesures PLANCHE 16, Fig: Q



D.C. al Segno 𝄋

Fin.